# Muſiker-Biographien.

Elfter Band:

# Lortzing.

Von

Hermann Wittmann.

---

Leipzig.

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.

Alle Rechte zur Herausgabe von Übersetzungen behält der Verfasser sich vor.

Hermann Wittmann.

# Biographie Lortzings

von

Hermann Wittmann.

Vorliegende Biographie soll allen Musikfreunden zur Orientierung dienen, die dem Komponisten ihr Interesse zugewandt haben, dem von der ersten Zeit seines Auftretens her der Beiname des „Liebenswürdigen" beigelegt worden ist. Die Hilfsmittel, die bei Bearbeitung derselben zu Gebot gestanden haben, waren — wenn auch den Hinterbliebenen an wirklichem Material wenig mehr verfügbar war — immerhin die denkbar reichsten und sind besonders umfangreich geworden durch die freundliche Beihilfe des, nach dem Vorbild des Vaters ebenfalls die Künstlerlaufbahn verfolgenden Sohnes des Komponisten, Herrn Hans Lortzing. Großer Dank gebührt demselben, da er dem Verfasser eine Reihe wertvoller, bisher noch nicht veröffentlichter Briefe Albert Lortzings zur Verfügung gestellt und auch sonst durch persönliche Mitteilungen die Arbeit nach Seite ihrer geschichtlichen Genauigkeit hin wesentlich gefördert hat. Einige Erzählungen noch lebender Zeitgenossen sind gelegentlich mit eingeflochten, so daß der Hoffnung wohl Raum gegeben werden darf, daß das Werkchen den Leser befriedigen wird, wenn er nämlich nicht weniger und nicht mehr sucht, als: ein getreues Lebensbild Albert Lortzings.

# Einleitung.

## Die komische Oper.

Bei der Lebensbeschreibung eines Komponisten, dessen reiche und eigenartige Schöpferkraft in so hohem Maße der heiteren Muse angehört, wie diejenige Lortzings, geziemt es sich wohl, einen orientierenden Rückblick zu werfen auf das erste Entstehen, die weitere Entwickelung der komischen Oper in Deutschland und die schließliche künstlerische Vollendung derselben durch Lortzing. Seine Erscheinung als Typus auf dem Gesamtgebiet der neueren Opernkomposition muß für uns umso größeres Interesse bieten, als seine Leistungen auf dem Gebiet der komischen Oper trotz der enormen Produktivität unserer Tage bisher noch nicht übertroffen worden sind. Bis heute hat noch keines der neueren deutschen Werke dem Czaaren seine dominierende Stellung streitig machen können und von seiner Zugkraft hat dieses herrliche Werk nach nunmehr einem halben Jahrhundert nichts eingebüßt, als den Reiz absoluter Neuheit. Manches Werk tauchte bis heute mit meteorartigem Glanze auf, genügte mit erkünstelten Effekten der Laune und dem Witz des sinkenden Tages und blieb von der Demütigung, schon nach kurzem Dasein der Vergessenheit anheimzufallen nur dadurch verschont, daß eigentlich noch niemand recht von dem Opus Notiz genommen hatte. Bei ihm war der Reiz der Neuheit eben der einzige und als dieser gleich dem zarten Flügelstaub des leichten Falters hinweggewischt war, blieb nichts übrig als eine öde Leere; das stets rege Bedürfnis nach lebenswarmer heiterer Muse gebot: ein ander Bild!

— und eine weitere Eintagsfliege summte am Ohr des Publikums vorüber.

Wie ganz anders ist es dagegen mit den Kindern der Lortzingschen Muse! Daß sie gern jenes prickelnden Reizes der Neuheit entraten können, haben schon unsere Eltern und Großeltern erfahren, denn immer hat man den Czaaren, die Undine und den Waffenschmied gern wieder gehört, hat sie stets wieder freudig begrüßt als gute, alte Bekannte und treue Freunde des deutschen Theaterpublikums. Es ist dies der ebenso verdiente, als natürliche Lohn, den Werke von wahrer, edler Empfindung, die in dem Gemütsleben der Hörenden gleichgestimmte Saiten erklingen lassen, von altersher beim Volke gefunden haben.

In einem Gesamtüberblick über die Geschichte der Oper würde die komische Oper, wie sie sich heute in ihrem Zurücktreten hinter die großen Opernwerke ernsten Genres darstellt, nur einen Teil des großen Ganzen bilden und man könnte versucht sein, diesen Teil, wenn auch immerhin als einen in seiner Berechtigung koordinierten, gesondert zu betrachten. Dies stellt sich sofort anders, wenn man die Entstehung der Oper überhaupt betrachtet. Dann erweist sich das heitere Element als das anfängliche und ursprünglich treibende, während die Oper ernsten Inhalts, so sehr sie sich auch jener ausschließlich dominierenden Stellung namentlich in der Jetztzeit bemächtigt hat, als ein Teil in der Gesamtbetrachtung und zwar auf einem höheren Grade späterer Vervollkommnung stehend, anzusehen ist.

Gehen wir auf die ersten Anfänge musikalischen Lebens in Deutschland zurück, so sehen wir, wie in den Jahrhunderten nach der Völkerwanderung die allmähliche Klärung und Festigung der politischen, socialen und religiösen Verhältnisse einer größeren musikalischen Bethätigung weder einen günstigen Boden, noch auch die hierzu nötige Muse bot. Der Kirchengesang bewegte sich mit seinen einfachen

Mitteln in den bescheidensten Formen, die Zahl der vorhandenen Instrumente war äußerst gering und die Fertigkeit, von denselben Gebrauch zu machen, nur Wenigen eigen. Zudem hatte die Volkskraft des damaligen Europa eine Kulturaufgabe von größter Tragweite zu erfüllen und ist derselben auch gerecht geworden, da, wie ein Blick auf die Karte zeigt, die Verhältnisse der Land- und Machtverteilung seit dem Anfang unseres Jahrtausends im allgemeinen sich nicht viel geändert haben. Bedenkt man hierbei, daß erst zu Anfang des 9. Jahrhunderts das Christentum in Deutschland (also einschließlich Sachsens) Fuß zu fassen begann, daß noch im Jahre 965 ein deutscher Kaiser in der Schlacht gegen die einfallenden heidnischen Mongolen das Leben verlor, so muß man zugestehen, daß bei einem solchen Schieben, Drängen und gegenseitigen Bekämpfen geistlicher und weltlicher, geistiger und materieller Einflüsse für die Entwickelung der in ihrem Wesen heiteren Muse zu wenig Raum und Zeit vorhanden sein konnte. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet ist die in verschiedenen Werken über Geschichte der Musik ausgesprochene Ansicht, als habe das Volksleben in jener Zeit erst erwachen müssen, als habe es sich erst und ausschließlich nur der geistlichen Musik zugewandt, sei aber dann, einer allgemeinen Verderbnis anheim fallend, zur weltlichen Musik übergegangen, durchaus nicht einleuchtend. Das Volk als solches brauchte niemals erst geweckt zu werden; ein lebhaftes Verlangen nach heiterem Lebensgenuß war von jeher im Volk vorhanden und wenn das Volk schließlich der weltlichen Musik mehr zuneigte als früher, so lag es nicht daran, daß dasselbe dabei im Verhältnis zu früher auf einem Standpunkt moralischer Verkommenheit sich befunden hätte, sondern in der stärker hervortretenden Möglichkeit, sich überhaupt mit Musik und ähnlichen Gegenständen reiner Lebensfreude zu beschäftigen. Das kräftigere Emporleben der untersten Volksklassen, wie es die auch im Bewußtsein

der höheren Stände sich allgemeiner geltend machende und veredelnd wirkende christliche Lebensauffassung mit sich brachte, wies ja so unzweifelhaft auf ein zielbewußteres Bethätigen der allgemein zuerkannten Menschenrechte hin, daß der Übergang von den Gesängen christlicher Dankbarkeit zu solchen des frohen Lebensgenusses nur als eine logisch notwendige Folge erscheinen muß. Und so trat denn ein, was für die Entwickelung einer in das menschliche Leben so tief eingreifenden Kunst unerläßlich ist: das Interesse für die Kunst der Musik wurde populär! — Von dem Zeitpunkt ab, wo dies geschah, entwickelte sich die sogenannte weltliche Musik, von hier ab finden wir das Streben nach dramatischer Darstellung musikalisch-poetischer Dichtungen: hier finden wir die Wurzeln des Opernwesens.

Seitdem Ambrosius der Heilige dem Kirchengesang beim Gottesdienst einen breiteren Raum und größere Bedeutung angewiesen hatte, war die Kirchenmusik ein Gegenstand aufmerksamster Pflege geworden. Hatte so eine reichere Modulation schon in die gewöhnlichen Gottesdienste größeres Leben und vielgestaltige Abwechselung gebracht, so traten an den hohen christlichen Festen große Aufführungen religiösen Inhalts an die Stelle der früheren einfachen Chöre. Man nannte diese dramatischen Erzählungen aus der Bibel oder der Geschichte der Heiligen Mysterien oder Mirakel, und reicht das letzte uns erhaltene Mysterium bis ins 12. Jahrhundert hinauf; es war das Mystère d'Adam, in welchem, mit Gott dem Vater, Adam und Eva als Personen, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies beschrieben wird. Der Beifall, welche derartige musikalisch-poetische Aufführungen fanden, regte die Darsteller zu neuen Anstrengungen an und so bildete sich bald eine ziemlich ausgeprägte Technik, die sogar schon Flugmaschinen und Versenkungen zur Verwendung brachte. Diese von der Geistlichkeit also begünstigten Darstellungen fanden solchen Beifall, daß man derartige Spiele auch bald auf

Märkten und großen Volksfesten aufführte. Das „Puiy“ (vom lat. Podium), anfangs als Schauplatz nur von einzelnen Jongleurs gebraucht, wurde später auch zur Darstellung dramatischer Stoffe benützt und so finden wir gegen Ende des 13. Jahrhunderts vornehmlich drei Dichter, die mit ihren größeren Arbeiten dem Puiy von Arras angehörten. Diese waren: Rutebeuf und Jean Bodel († 1290) die mit Vorliebe Heiligenlegenden behandelten und Adrian (nach Andern: Adam) de la Hall († 1288) der sich mehr weltlichen Stoffen zuwandte. Dieser letztere, aus Arras gebürtige Dichterkomponist stellt für unsere Betrachtung den Punkt dar, wo das Musikalisch-Dramatische den kirchlichen Boden verläßt und als eigenartige Kunstgattung zum erstenmal selbständig auftritt. In einer an Hans Sachs erinnernden naiven Weise nahm de la Hall meist heitere Vorgänge des Volkslebens seiner Zeit zum Stoff und schrieb zu diesen Scenen selbst die Musik.

Von diesen Stücken, in welchen wir unzweifelhaft die ersten Operetten in unserem Sinn vor uns haben, sind folgende zu nennen: „Le jeu de la feuillée“ (Spiel der Laube), in welchem de la Hall unter Zuziehung verschiedener ganz handgreiflicher Zweideutigkeiten die Geschichte seiner eigenen Heirat behandelt; le jeu de Robin et de Marion, welches im Jahre 1285 zum erstenmal zur Erheiterung des Hofes aufgeführt wurde und le jeu du pélerin u. a. m.

Wie schon die Mysterien zu ihrer Zeit in der krassesten Weise ausgeartet waren, so stellte sich auch mit der immer größeren Verbreitung der „Puiys“ ein enormer Luxus in den äußeren Formen ein. Dies war aber vorzugsweise geschehen, seitdem nach dem Beispiel der äußerst glänzenden Vermählungsfeierlichkeiten des Herzogs Galeazzo von Mailand mit Isabella von Arragonien derartige Ausstattungsstücke (denn Text und Musik traten mehr und mehr in den Hintergrund) unerläßlicher Bestandteil aller vornehmen

Hochzeiten wurden. Die ganze Mythologie des Altertums mit ihrem berückenden Zauber und ihrem kaum noch steigerungsfähigen Sinnenkitzel wurde unter Zuhilfenahme der kompliziertesten und kostspieligsten Apparate vorgeführt, um das neuvermählte Paar als selbstverständlichen Mittelpunkt dieser raffinierten Liebeskomödie zu feiern. So hatte denn ein leichtverständliches Interesse den Fürsten und dem hohen Adel, namentlich der italienischen Staaten, die Pflege dieser Singspiele nahegelegt und so finden wir im 16. Jahrhundert in Florenz den Grafen Giovanni Bardi von Vernio als kräftigen Beschützer und Förderer der Dicht- und Tonkunst. Die durch die Eroberung von Konstantinopel bewirkte Übersiedelung der christlichen Künstler und Gelehrten nach Italien, hatte mit ihrem mächtigen Aufschwung geistigen Lebens auch die Nachahmung der Alten von Neuem angeregt und so kultivierten zu Anfang des 16. Jahrhunderts Vincenzo Galilei (Vater des Astronomen Galileo Galilei) und insbesondere Guilio Caccini (geb. um 1560) die nuova musica, wie man in der Folge die Nachahmung der altgriechischen Musik nannte. Die meisten der in diesem Stil komponierten Werke waren für Hochzeiten oder sonstige Hoffestlichkeiten bestimmt und so erklärt es sich aus dem Zweck der Werke von selbst, daß der ihnen beigelegte Name: Tragedia per musica nur als eine äußere, ebenfalls von den Griechen herübergenommene Bezeichnung gelten konnte. Es hatte sich eben der Gebrauch eingebürgert, feierliche Stücke Tragödien, possenhafte Komödien zu nennen, unbeschadet des meist heiteren Inhalts der ersteren und da man den Namen der letzteren für so feierliche Gelegenheiten für zu gewöhnlich hielt. So wurde aus der Feder Bardis selbst zur Hochzeit des Ferdinand von Medici mit Christina von Lorena das Singspiel „der Kampf Apollos mit dem Drachen" aufgeführt und zu der im Jahre 1600 stattfindenden Hochzeit Heinrichs VI. von Frankreich mit Maria von Medici komponierte der Florentiner Jacopo

Peri zusammen mit Guilio Caccini einen von Ottavio Rinuccini gedichteten Text: Euridice. In dieser Komposition, die uns wie keine andere in jener Zeit eine erste kräftige Durchdringung der bisher immer noch mehr spezifisch religiösen deutschen Musik durch den althellenischen Geist darstellt, haben wir den Übergang der kirchlichen Musik zur weltlichen vor Augen und muß also Peri infolge dieser ersten größeren Oper als der eigentliche Erfinder dieser Musikgattung bezeichnet werden.

Jetzt also erst, nachdem dem überwiegend Geistigen der Kirchenmusik eine schöne Sinnlichkeit gegenübergestellt war, nachdem in den dramatischen Gestalten auch das rein Menschliche zur Geltung sich durchgerungen hatte, jetzt erst konnte die Oper mit den durch die griechischen Studien angeregten neuen Formen des Recitativs und der Arie zu einem höheren Grad der Vollendung und zu einer festen Geschlossenheit dieses ganzen neuen Stiles heranreifen. —

Diese epochemachenden Schöpfungen konnten auch dem Interesse des deutschen Publikums nicht fern bleiben und so fand sich denn ein gottbegnadeter deutscher Dichter alsbald ebenfalls durch eine fürstliche Hochzeit veranlaßt, eines jener prachtvollen italienischen Schaustücke, die „Dafne" des Rinuccini ins Deutsche zu übertragen; es war Martin Opitz von Boberfeld (geb. 1597 zu Bunzlau, gest. 1639). Zur Hochzeit der Prinzessin Sophie Eleonore von Sachsen mit dem Landgrafen Georg II. von Hessen erschien das neue Werk unter dem Titel: „An die Hochfürstlichen Braut und Bräutigam, bei deren Beilager Dafne von Heinrich Schützen im 1627. Jahre musikalisch auf den Schauplatz gebracht worden ist". Heinrich Schütz, am 8. Oktober 1585 zu Köstritz geboren und wegen seiner hervorragenden Begabung vielfach als „Vater der deutschen Musik" bezeichnet, war also der erste deutsche Opernkomponist und in der That führt er diesen Namen schon insofern mit Recht, als sein ganzer Studiengang ihn als ein lebendiges Bindeglied zwischen der

damaligen italienischen und deutschen Musik erscheinen läßt. Muß man einerseits zugestehen, daß Schütz die neuen Formen der Italiener sich zum Vorbilde genommen und nachgeahmt hat, so darf doch auch andrerseits nicht verkannt werden, daß er dieser Nachahmung nicht bedingungslos verfallen ist, daß er sich unter all den fremdländischen Formen seine echt deutsche Empfindung, sowie die Innigkeit und Tiefe seines Gemüts wohl zu bewahren gewußt hat. Schütz wandte zuerst die dreiteilige Arienform, das zwei- und dreiteilige Duett, Recitativ und Soloensemble an, ließ eine reiche Chromatik an die Stelle der einfachen alten Kirchentonarten treten und stattete so seine Werke mit einem größeren harmonischen Reiz aus, als er je bisher in Deutschland gehört worden war. Leider konnte Schütz, der mit wenigen Unterbrechungen 55 Jahre lang Kapellmeister in Dresden gewesen war, seiner gewissermaßen neuerstandenen Kunst eine weitere Verbreitung nicht verschaffen. Traten doch den Äußerungen einer Kunst, die mehr als jede andere die heiterste Behaglichkeit voraussetzt, von allen Seiten die Wirren und Greuel des dreißigjährigen Krieges hemmend in den Weg und erst lange nach dem Friedensschluß, und auch dann erst ausschließlich an den Höfen deutscher Fürsten, konnte man sich den alten liebgewonnenen Belustigungen wieder zuwenden. War von nun ab das allgemeine Augenmerk wieder unausgesetzt nach Italien gerichtet, so begannen einzelne Residenzstädte deutscher Fürsten, so insbesondere Wien, Dresden und München die Italiener in ihren eigenen Leistungen und durch dieselben zu überbieten. Komponisten, Sänger, Tänzer, Spielleute und Maschinisten, alles mußte direkt aus Italien kommen, wenn es vor den Augen eines anspruchsvollen Publikums Gnade finden sollte und nur an einigen dürftigen Zwischenspielen, die man um des Volkes willen eingeschaltet hatte, war zu erkennen, daß diese ganze Schaustellung auf deutschem Grund und Boden, vor deutschen Männern und Frauen vor sich ging.

Da war es im Norden Deutschlands eine Stadt, die, unabhängig von Fürstengunst, aus eigener bürgerlicher Volkskraft heraus sich mächtig emporgearbeitet hatte und eine weltgebietende Stellung schon seit Jahrhunderten einnahm, es war die freie Reichs- und Hansastadt Hamburg, die der deutschen Kunst im deutschen Land eine Stätte bereitete. Angeregt durch die Truppe des Direktors Johann Veltheim traten drei Männer, die Licentiaten Gerhard Schott und Lütjens, sowie der Organist der Katharinenkirche, Joh. Ad. Reinicke zusammen, um den Bau eines „Theatrum" zu betreiben und so wurde denn schon im Jahre 1678 das neue, als überaus prächtige und zweckmäßig gepriesene Haus durch die Opera „Adam und Eva" eingeweiht. Rasch wurde das neue Unternehmen durch Männer wie Reinhard Keiser, Johann Mattheson, Georg Philipp, Telemann und den großen Georg Friedrich Händel zu hohem künstlerischen Ansehen emporgeführt und so sehen wir denn, wie durch sie, trotz alles noch vorhandenen italienischen Beiwerks, die Vollendung der neuen Kunstblüte vorbereitet wird. — Gilt dies im vollsten Umfang von einer Stadt, die wie Hamburg mit den großen Mitteln einer reich begüterten Bürgerschaft arbeitete, so galt es nicht ganz in demselben Maße von den kleineren Städten, die alsbald die Hamburger Spiele nachahmen wollten. Jene von den Italienern überkommene Tendenz des äußeren Prunkes und der glänzenden Prachtentfaltung trug, wie jede Übertreibung, den Keim des Todes in sich: was den reichen Hamburgern an prächtigen Dekorationen, komplizierten Maschinen, kostspieligen Sängern und Tänzern leicht möglich war, das war für die kleineren Städte, die auch gern derartige Schaustellungen vorführen wollten, unerschwinglich und so bereitete sich ein Umschwung vor in der ganzen Tendenz der poetisch-musikalischen Aufführungen. Die Notwendigkeit eines ausreichenden Verdienstes für die betreffenden Theaterdirektoren verbot jenes Gepränge von selbst und so trat denn, da ein

Ersatz für die verloren gegangene Augen- und Sinneslust geschaffen werden mußte, an die Stelle des Schauspiels das Singspiel. Die Tyrannei der Kastraten und Primadonnen, die bereits anfingen, den Dichtern und Direktoren Vorschriften zu machen, wurde ebenfalls mit der Zeit unerträglich und so sah man sich denn genötigt auch hier einen Ersatz eintreten zu lassen. Der Gedanke an einen solchen lag in Anbetracht der bisher gänzlich stiefmütterlich behandelten Texte nicht allzufern und so begann sich unter den bisher entweder vom Publikum mißachteten, oder von den Sängern mißhandelten Dichtern unter Vorantritt des Apostolo Zeno ein neues Leben zu regen. Dieser Umschwung, welcher mit einemmale dem Komponisten und dem Dichter die längst ersehnte erste Stellung in der Oper einräumte, ist nicht sowohl höchst bedeutungsvoll für die Oper als Musikgattung überhaupt, als für die komische Oper im besonderen, ja man kann sagen, daß dieser Umschwung die spezifisch komische Oper eigentlich erst gebar. Wohl haben sich ja schon lange vorher einzelne Versuche zu derselben gezeigt, wohl war ja, wie die bisherige Betrachtung gezeigt hat, die ganze Oper aus dem Bedürfnis nach Belustigung hervorgegangen, doch darf man diese auf heitere Laune und sinnliche Erregung überhaupt hinzielende Tendenz durchaus nicht verwechseln mit dem, was man heutzutage unter der komischen Oper verstehe. Seit Apostolo Zeno, der von 1718—29 die Stelle eines Hofdichters in Wien bekleidete, suchte man an Stelle der vergangenen und vergänglichen Pracht Geist und Witz, Komik der Situation und des Ausdruckes, frisches Leben und heitere Komik zum Hauptgegenstand der Unterhaltung und Belustigung zu machen und gerade dieses letztere Streben erzeugte eine Richtung, deren Vertreter als die Schöpfer der komischen Oper bezeichnet werden müssen. — Ehe wir jedoch diesen Erscheinungen näher treten, müssen wir erst noch eines großen Mannes Erwähnung thun, der mit starkem Geist alle Be-

dürfnisse nach Verbesserung erfassend und mit idealem Schwung fortführend, mit seinen reformatorischen Bestrebungen auch für die komische Oper von größter Bedeutung geworden ist. Es ist dies Christoph Willibald Ritter von Gluck. Fassen wir die Ziele, die er der Oper vorschrieb, kurz zusammen, so bedeuten dieselben auch für die komische Oper: Dramatische Wahrheit der Situation und des Ausdrucks, somit Folgerichtigkeit im Verlauf der Handlung und Schärfe der dramatischen Charakterzeichnung, mit einem Wort: Darstellung eines einheitlichen musikalisch-poetischen Kunstwerks.

Als Hauptvertreter der ersten Blütezeit der komischen Oper haben wir insbesondere drei Männer ins Auge zu fassen, Hiller, Dittersdorf und Müller, von denen der erstere ein Norddeutscher ist, die beiden letzteren jedoch zu Österreich gehören, wo speziell Wien die Führerschaft in der ersten Blüte der komischen Oper übernahm. —

Johann Adam Hiller, geboren am 25. Dezember 1728 in Wendisch-Ossig in Schlesien, erhielt seine Ausbildung an der durch ihre hervorragenden musikalischen Kräfte berühmten Kreuzschule zu Dresden. Sein reiches Kompositionstalent mußte, da Hiller sich genötigt sah auf die geringen Stimmmittel der damaligen Leipziger Schauspielergesellschaft Rücksicht zu nehmen, sich besonders dem Liedartigen zuwenden und so hat er denn auch gerade auf diesem Gebiete seine besten Leistungen zu verzeichnen. Von seinen komischen Opern „Die verwandelten Weiber", „Lottchen am Hofe", „Die Jagd", „Die Liebe auf dem Lande", „Der Dorfbarbier" u. a. wurde namentlich die von Lortzing später neu bearbeitete „Jagd" schnell zum Liebling des Volkes. Hillers Talent für das Komische ist vielfach in Zweifel gezogen worden, doch verdient dem gegenüber festgestellt zu werden, daß seine Werke einen biderben Humor niemals verleugnet und durch ihre volksmäßige, treuherzige Ein-

fachheit noch stets angesprochen haben. Hiller starb am 16. April 1804 zu Leipzig.

Als der eigentliche Schöpfer der deutschnationalen Oper steht Karl Ditters von Dittersdorf da. In Wien 1739 geboren, zeichnete er sich schon als Knabe durch sein treffliches Violinspiel aus, so daß er schon mit seinem 12. Lebensjahr in die Kapelle des Generalfeldzeugmeisters Prinzen Joseph Friedrich von Hildburghausen eintreten konnte. Nach einer für sein rasch aufstrebendes Talent höchst bedeutungsvollen Reise nach Italien an der Seite Glucks wurde er Kapellmeister des Bischofs von Groß-Wardein und trat, als dieser seine Kapelle auflöste, zu dem Fürstbischof Grafen Schafgotsch in Beziehung, der ihm in Gestalt einer Forstmeisterstelle des Fürstentums Neiße 1770 eine auskömmliche Sinekure bot, welche ihm gestattete, alle jene herrlichen Werke zu komponieren, die noch bis auf den heutigen Tag ihre Zugkraft nicht verloren haben. 1773 durch seinen Gönner in den Adelsstand erhoben, unternahm Dittersdorf, einer Einladung Friedrich Wilhelms II. folgend, eine Kunstreise nach Berlin, wo er mit außerordentlichem Erfolg mehrere seiner hervorragenderen Werke zur Aufführung brachte. Nach dem Tode des Fürstbischofs, 1795, kam Dittersdorf in arge Bedrängnis und verdankte es schließlich der Großmut des kunstsinnigen Freiherrn Stillfried, daß er nicht in Sorge und Not umkam. Er starb auf der dem letzteren gehörigen Besitzung Rothlhotta am 31. Oktober 1799. Dittersdorfs Hauptwerk: Doktor und Apotheker, 1786 zum erstenmale in Wien aufgeführt, fand hier, wie überhaupt in ganz Deutschland außerordentlichen Beifall. Ähnliche Werke sind: „Hieronymus Knicker" und das „Rotkäppchen". Wie seine Operntexte das höchste Lob verdienen, so zeichnet sich auch seine Musik durch ihren überaus anmutigen und melodischen Charakter aus und sind es namentlich seine Ensemblestücke und Finales, die seine ursprünglich komische Kraft bekunden. — Mit Dittersdorf innig befreundet und als Schüler wesentlich von ihm ge-

fördert, ist es schließlich noch W. Müller, der auf dem komischen Gebiet unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht. Wenzel Müller, am 26. September 1767 in Turnau (Mähren) geboren und in seiner Jugendzeit durch Dittersdorf unterrichtet, bekleidete nacheinander die Kapellmeisterstellen in Brünn (1683), Wien (1786) und Prag (1808), ließ sich aber nach Verheiratung seiner als Sängerin hochbegabten und ausgezeichneten Tochter Therese 1813 dauernd in Wien nieder, wo er als Kapellmeister des Leopoldstädtischen Theaters mit außerordentlicher Fruchtbarkeit bis an sein am 3. August 1835 erfolgendes Ende wirkte. Müllers Hauptwerke sind: „Die Zauberzither", „Das neue Sonntagskind", „Die Schwestern von Prag", „Die Teufelsmühle" u. a. In seinen etwa 270 Liederspielen, Operetten und Zauberpossen 2c. befindet sich ein außerordentlicher Reichtum an herzigen und launigen Liedern*), die alle durch die köstliche Natürlichkeit ihres Humors und die jovialste Laune sich auszeichnen.

Neben einem Wiener haben wir nun noch eines norddeutschen Komponisten zu gedenken. Es ist der Lehrer Beethovens in der Komposition, Johann Schenk (1753 bis 1836), der, weit über die Grenzen Wiens hinaus, durch eine Reihe komischer Opern und Singspiele vielfache Anerkennung sich erworben hat; seine beiden Hauptwerke: „Die Jagd" und „Der Dorfbarbier" sind durch ihren sprudelnden Humor und ihren großen Melodienreichtum noch heute unvergessen. — Ein Brandenburger, Friedrich Heinrich Himmel, ist es schließlich, der besonders durch seine Operette „Fanchon, das Leiermädchen" (1804) große Verbreitung und Anerkennung sich erworben hat. Seine Kompositionen zeichnen sich sämtlich durch graziöse und liebliche Melodik aus und es verdankt namentlich das Volkslied**) seiner Feder einige der schönsten Kompositionen.

*) Von ihm das bekannte: „Wer niemals einen Rausch gehabt".

**) Von ihm: „Es kann ja nicht immer so bleiben", „An Alexis send ich dich", „Vater ich rufe dich!"

Die bisher genannten Vertreter der komischen Oper in Deutschland gehören zeitlich und ihrer Ausbildung nach dem vorigen Jahrhundert an und legen von der deutschen Produktivität dieser Zeit das glänzendste Zeugnis ab. Nach diesem Abschnitt reichen Schaffens zeigt sich uns an der Wende dieses Jahrhunderts, welches durch eine Reihe der größten Geister auf dem Gebiet der Kunst, Poesie und Wissenschaft die für später heranreifende politische Größe vorbereiten half, gleichsam ein Ruhepunkt. — In einsamer Größe steht Beethovens Fidelio da, ebenfalls anfangs wenig beachtet infolge der durch den korsischen Eroberer hervorgerufenen Wirren und so bedurfte es umsomehr noch für die heitere Muse erst der Niederwerfung dieser Geisel des gesamten europäischen Kontinents, ehe sie jenen Liebling gebar, der mit seinen entzückenden Werken das neue Jahrhundert erfüllen, bezaubern sollte: Albert Lortzing.

# Gustav Albert Lortzing.

Wie auf dem Feld nur die Frucht gedeiht,
Wenn sie Sonne und Regen hat,
Also die Thaten des Menschen nur,
Wenn er Glück und Segen hat.
Mirza Schaffy.

## Die Jugend- und erste Schaffenszeit.

1803—1837.

Ein lebhaftes Interesse für die dramatische Kunst hatte im Anfange dieses Jahrhunderts in Berlin zwei junge Leute, den Lederhändler Johann Gottlob Lortzing und Charlotte Sophie Seidel zusammengeführt: zuerst auf dem Liebhabertheater Urania zu Berlin, dann aber, als die Gleichartigkeit des Interesses die beiderseitige Zuneigung gefördert und gefestigt hatte, vor dem Altar. Bald nach der Hochzeit gaben die jungen Eheleute das bisher nur lau betriebene Ledergeschäft in der Breitenstraße auf und widmeten sich ganz dem Schauspielerstande: er ergriff das Liebhaberfach, während sie durch ihr frisches und lebensfrohes Temperament zur Soubrette hervorragend befähigt war.

Am 23. Oktober 1803 wurde ihnen ein Sohn, Gustav Albert, geboren, welcher das einzige Kind dieser in musterhafter Ehe lebenden lieben Menschen blieb, nachdem ihnen ein Töchterchen Namens Albertine, zwei Jahre älter als Albert, im elften Lebensjahre gestorben war. Begleitet von künstlerischem Frohsinn und der heiteren Hingabe an lebensprudelnde Melodien und Harmonien wuchs Albert unter sorgsamer Pflege der Eltern heran: was Wunder daher,

daß auch in ihm sich bald nicht nur eine kräftige Neigung, sondern sehr frühzeitig auch ein schönes Talent für die heitere Muse der Musik zeigte. Eine tüchtige Schulbildung ging mit der Ausbildung seiner musikalischen Fähigkeiten Hand in Hand; Klavierspiel, Violine und Cello wurden fleißig geübt unter der Leitung des durch seine herrlichen Oratorien in weiteren Kreisen bekannten Professor Rungenhagen, damaligen Direktors der Berliner Singakademie. Dieser bis zu Lortzings neuntem Lebensjahr eifrig gepflegte Unterricht erlitt auch dann nur geringe Unterbrechungen, als die Eltern des Knaben im Jahre 1812 Berlin verließen; das gewöhnliche Los der meisten Schauspieler teilend, suchten sie an verschiedenen Theatern, so in Bamberg, Straßburg, Koblenz, Köln ꝛc. Unterkommen. Der Knabe, der ab und zu auch in kleineren Kinderrollen mit auftreten mußte, erhielt gleichwohl, oft unter den größten Entbehrungen der braven Eltern, seinen Unterricht fort und zeigte bei aller Anlage zu dem von der Mutter geerbten lebhaften Humor dennoch einen entschiedenen, nachhaltigen Fleiß. Diesen in rührendster Weise zu bethätigen, sollte sich leider nur zu bald traurige Veranlassung finden. Die Notjahre von 1816 und 1817 trafen auch die Lortzingsche Familie hart und es kam oft vor, daß sie dann hinausgingen und auf einsamen Wegen ihr karges Mittagessen: ein Stück trockenes Brot verzehrten. Da half auch der Kleine die Not lindern; emsig schrieb er Noten und brachte die wenigen Groschen seinen über alles geliebten Eltern. „So, Papachen," waren einst seine Worte, „heute müßt ihr wieder einmal etwas Warmes essen."

Solche Verhältnisse reiften bald eine große Selbständigkeit seines inneren Menschen und so sehen wir ihn schon im Jahre 1822 als jugendlichen Liebhaber — teilweise auch in kleineren Tenor- und Baritonpartien — an den Bühnen zu Düsseldorf und Aachen. Sein angenehmes und liebenswürdig-einnehmendes Äußere, seine hervorragende Begabung

zur Komik, seine ziemlich umfangreiche und ansprechende Stimme, sowie seine schon damals ungewöhnlichen Kenntnisse in der Musik machten ihn für Oper, Singspiel und Operette zu einer schätzenswerten Kraft. In Aachen trat Lortzing in Beziehung zu dem damaligen Leiter der Kölner Bühne, dem Direktor Ringelhardt. Dieser Mann, gleich vorzüglich als Künstler wie als Mensch, erkannte bei Lortzings Gastspiel an seiner Bühne sofort die hervorragende Begabung des jungen Mannes und fesselte ihn, sowie seine Eltern an sein Institut. Das ruhigere Leben, welches nunmehr an die Stelle des früheren unsteten Wanderns trat, gewährte Lortzing wieder genügende Muse, dem Studium der Musik obzuliegen. Nachdem er sich im Jahre 1823 mit der ebenfalls in Köln engagierten Schauspielerin Regina Rosine Ahles vermählt hatte, trat er alsbald mit einigen Liedern, Märschen und Entreakten eigener Komposition hervor und schrieb im Jahre 1824 seine erste kleine Oper: „Ali Pascha von Janina", welche in Köln unter großem Beifall aufgeführt wurde. Am Hoftheater in Detmold, wo sie ebenfalls gegeben wurde, gefiel sie derartig, daß man Lortzing sowie dessen Frau unter sehr günstigen Bedingungen engagierte; im Jahre 1826 trennte sich Lortzing zum erstenmale von seinen Eltern; aber nur eine räumliche Trennung war es; geistig verkehrten sie ununterbrochen in der herzlichsten Weise miteinander. Von inniger Liebe und reinster kindlicher Verehrung legen die Briefe Zeugnis ab, die er von Detmold, Münster, Osnabrück und Pyrmont aus, wo das Hoftheater ebenfalls Vorstellungen gab, an seine Eltern schrieb, Briefe, die — die Jahre 1826—35 umfassend — umso wertvoller sind, als sie die einzigen von Lortzings eigener Hand stammenden Dokumente ausmachen, welche über seine Lebensschicksale während dieser Zeit Auskunft geben. Hier spricht er sich offen aus, hier läßt er seine Eltern in sein Herz blicken, das — schon hier! — so oft erfüllt war von Schmerz über die Dünkelhaftigkeit eines

schwer zu befriedigenden Publikums, über den häufigen Mangel an künstlerischer Einsicht bei seinen Vorgesetzten und über Unzuträglichkeiten die der Mangel an den nötigen Mitteln selbst an einem fürstlichen Hoftheater mit sich brachte. Auch seine persönlichen Einnahmen konnten den Ansprüchen seiner inzwischen größer gewordenen Familie nicht mehr genügen: Gastspiele und Konzerte mußten die kleinen Einnahmen aufbessern. So führte er am 15. November 1828 zu Münster sein Oratorium „Die Himmelfahrt Christi" auf, welches jedoch, obgleich es großen Beifall fand, Lortzing nicht zu weiteren Arbeiten auf dem kirchlichen Gebiete veranlassen konnte. Er sagte sich doch in richtiger Erkenntnis seiner eigenartigen Begabung, daß *sein* Gebiet das des frischen, kräftigen Humors und des lebendigen Volkstones sei. Mit richtigem Blick wandte er sich deshalb einem Gedanken zu, der bei dem unter einem mächtigen Freiheitsrausch stehenden Europa einen gewaltigen Widerhall fand. Die Selbständigkeitsbestrebungen der russischen Polen: die Verjagung des Großfürsten Konstantin aus Warschau, die hierauf folgende Ausschließung des Hauses Romanow vom polnischen Thron, die für die Polen siegreiche Schlacht bei Grochow, ihre Niederlage bei Ostrolenka, sowie schließlich die mit dem Mut der Verzweiflung ausgefochtenen mörderischen Kämpfe am 6. und 7. September 1831 um Warschau — alle diese in kurzer Zeitfolge sich drängenden Ereignisse gewannen dem bedrückten Volke die Sympathien des ganzen damaligen Europa und dieser Umstand allein schon sicherte dem neuesten Werke Lortzings „Der Pole und sein Kind" (1832) die weiteste Verbreitung und den unbedingtesten Erfolg. Das vierte Regiment der Polen, welches sich in jenen Kämpfen durch unglaubliche Heldenthaten hervorgethan hatte, wurde durch Lortzing in einem rührenden Liede gefeiert; dieses, sowie das den Schluß bildende Nationallied der Polen brachte auf die Zuhörer eine solche Wirkung hervor, daß Lortzing unterm 4. Januar 1833 selbst an seine Eltern schrieb: „Ich

habe noch nie so viele Thränen fließen sehen, als bei der Aufführung dieses kleinen Stückes". Zwar wurde es am 13. November 1832 in Münster und am 17. Juli 1833 in Berlin von der Censur gestrichen, doch trug dies — wie es ja bei allen derartigen obrigkeitlichen Verboten zu geschehen pflegt — nur dazu bei, den Enthusiasmus für das Stück sowohl, als auch für die Polensache zu erhöhen.

Wie der Pole, so war auch seine nächste, noch in demselben Jahre — 1832 — erschienene Komposition dem Volksinteresse abgelauscht. Gerade in jener Zeit, welche mit unmittelbarer Frische auf die Lebensschicksale und Schöpfungen der drei ersten Heroen jenes klassischen Zeitalters der Musik zurückblickte, war das Interesse und Verständnis für den volkstümlicheren Mozart dem deutschen Volke näher gerückt worden. Das Leben dieses Mannes dem kunstverständigen Publikum vor Augen zu führen war also die nächste Aufgabe, der Lortzing in seinen „Scenen aus Mozarts Leben" sich widmete. In wie hohem Maße dem Komponisten dies gelungen ist, zeigen die zahlreichen Aufführungen, welche das Stück — namentlich in Österreich — erfuhr und in der That konnte ja auch der liebenswürdige Mozart auf der Bühne keinen besseren Biographen finden, als gerade den Komponisten der heiteren Muse: Lortzing. — Über eine nächste kleinere Komposition berichtet Lortzing selbst an seine Eltern unterm 4. Januar 1833: „Übrigens habe ich schon wieder eine Vaudeville vom Stapel laufen lassen, welches einen gleichen Erfolg hatte wie der Pole, wenngleich es bei weitem nicht so interessiert, da es bloß von launigen Familienscenen handelt; es heißt: Der ‚Weihnachtsabend'". Es wurde, wie es scheint, nur in Detmold aufgeführt und trat in den Hintergrund, als Lortzing von nun ab mit größeren Schöpfungen das öffentliche Interesse auf sich zog. — Im Mai 1833 erhielt Lortzing von Direktor Ringelhardt, der inzwischen mit einem großen Teil seines Kölner Personals das Leipziger Stadttheater übernommen hatte,

einen ehrenvollen Engagementsantrag. Lortzing, der in Detmold trotz einer im allgemeinen gehässigen Kritik beim Publikum außerordentlich beliebt war und sich überdies in Detmold sehr wohl fühlte, entschied sich gleichwohl nach gepflogenen Unterhandlungen sehr rasch zur Annahme des Ringelhardtschen Antrags. Waren doch seine geliebten Eltern bereits zu Anfang des Jahres 1833 mit nach Leipzig übergesiedelt und es war ja sein Lieblingswunsch, mit ihnen nach nunmehr siebenjähriger Trennung wieder vereinigt zu werden. Wie man die Nachricht von seinem Weggang von Detmold aufnahm, schrieb er unterm 4. August 1833 an seine Eltern mit folgenden Worten: „Die Stadt Detmold (was ich kaum glaubte) bedauert nicht nur, sondern betrauert meinen Verlust wahrhaft; als das Gerücht sich dort verbreitete, soll eine ordentliche Revolte im Publikum ausgebrochen sein; es beruht auf Thatsachen, wenn ich versichere, daß Hoch und Gering, ja sogar die Kinder auf der Straße davon sprechen". — Am 15. August 1833 schickte er seine Frau mit den Kindern voraus, er selbst kam nach Ablauf seines Kontrakts, den er in Münster abwarten mußte, Anfang November in Leipzig an. — Leipzig mit seinen reichhaltigen Anregungen erweckte in dem Komponisten die eigentliche produktive Kraft. Hier, wo er neben seinen Eltern, im traulichen Familienkreise, unter einem ihm freundschaftlich ergebenen Personal, welches die Kollegialität in seltener Weise pflegte, seinem frischen und alles belebenden Humor frei die Zügel schießen lassen konnte; wo er, ein ausgesprochener Liebling des Publikums auf der Bühne wie in der Gesellschaft, seines Erfolges von vornherein unbedingt sicher sein durfte, hier waren alle Lebensbedingungen vorhanden, die Glück und Segen spendend seine Thaten auf dem Gebiete der heiteren Musik herrlich heranreifen ließen, hier war seine „blühende, goldene Zeit", ja wahrhaftig: das goldene Zeitalter seines schaffenden Genius!

Direktor Ringelhardt, der in Lortzing nicht nur den Schauspieler und Sänger wohl zu schätzen wußte, sondern auch alsbald die schöpferischen Fähigkeiten des jungen Mannes erkannte, betraute ihn mit der Regie der Oper, während Düringer das Schauspiel übernahm. Obgleich Lortzing mit seltener Selbsterkenntnis überzeugt war, daß er zum Regisseur nicht geschaffen sei, so unterzog er sich dennoch der ihm obliegenden Aufgabe mit großem Eifer. Eine Freude und ein Trost war es ihm, hier mit seinem treuen Freunde Philipp Düringer zusammenwirken zu können; die häufigen und eingehenden Besprechungen mit diesem über besondere Schwierigkeiten reiften in ihm den Blick für wirksame Inscenierung, scharfe Ausarbeitung der verschiedenen Charaktere, plastische Darstellung dramatischer Effekte sowie komischer Situationen und schärften in ihm — was ihm aus Mangel an tieferem Studium der Musik vielfach noch abging — einen feinen Takt in der Instrumentierung größerer Musikwerke. So drängten ihn die wachsenden Fähigkeiten zum Entwurf einer neuen Oper. Auf der Suche nach einem passenden Texte kam ihm ein altfranzösisches Lustspiel „Die beiden Grenadiere" in die Hand, welches er — wie er denn fast alle seine Operntexte selbst geschaffen hat — zu einem Libretto zurechtstutzte. Da in demselben die Verwechselung der Tornister zweier, jahrelang im Dienst des Vaterlandes von der Heimat entfernt gewesener Söhne die Quelle zahlreicher komischer Situationen bildet, so sollte die Oper zuerst „Die beiden Tornister" genannt werden. Auf Zureden jedoch des Direktor Ringelhardt, der zwei „Pelzsäcken", wie er sich ausdrückte, durchaus kein Interesse abgewinnen konnte, griff Lortzing zu dem Nächstliegenden und nannte seine Oper nach dem in Leipzig garnisonierenden königl. sächs. Schützenbataillon „Die beiden Schützen". Der Erfolg dieser komischen Oper — die erste Aufführung fand am 20. Februar 1837 statt — war ein durchschlagender. Schon hier, wo wir es mit dem Erstlingswerk

Lortzings auf dem Gebiet der Oper zu thun haben, zeigte es sich so recht deutlich, wer eigentlich in solchen Werken, die den Volksgeist widerspiegeln und für das Volk geschrieben sind, das endgültige Urteil spricht. Die große Kritik vermißte ja wohl mit Recht in dem Werk das festgefügte Ganze, suchte aber darauf hin schon die Oper in ihrer Bedeutung herabzudrücken auf den Standpunkt des Liederspiels oder Vaudeville. Neid und Mißgunst ließen sie wenig wahrnehmen von der Gewandtheit und Sicherheit des melodischen wie harmonischen Reizes, und ließen sie den auf scharfe Beobachtung und gediegene Erfahrung gegründeten Takt, mit welchem der Komponist die Schwierigkeiten des zweiten Finales Nr. 9, sowie des großen Septetts überwunden hatte, gänzlich übersehen. Diese Nummern, das Terzett Nr. 2, das Quartett Nr. 4, das Quintett und Finale des ersten Aktes Nr. 6, sowie schließlich das Quartett Nr. 12, können nur in das Genre der Oper gerechnet werden; muß auch zugegeben werden, daß die beiden Lieder Nr. 5 und Nr. 11 mehr an dem coupletartigen Ton der Posse streifen, so ist doch auch wieder nicht zu verkennen, daß dieselben dem Ganzen einer für die Erheiterung des Volkes geschriebenen Oper sehr passend eingefügt sind. Von französierendem Konversationsgetändel finden wir hier nichts dagegen auf sittlicher Grundlage sich bewegende komische, oft schelmisch possierliche Situationen bieten sich hier dem deutschen Volke, das bei aller herzensfrohen Ungezwungenheit dennoch stets die Einhaltung der rechten Grenzen richtig zu schätzen gewußt hat. Daher der Erfolg, daher das Verbleiben der „Schützen" auf dem deutschen Bühnen-Repertoire durch mehr als vier Jahrzehnte.

Lortzing wußte, von welcher Seite ihm jener jubelnde Beifall kam; er fühlte sich erhoben durch das Bewußtsein, diejenigen hoch befriedigt zu haben, für welche er sein Werk geschrieben hatte. Der Enthusiasmus, mit welchem es aufgenommen worden war, zeigte ihm die ganze Größe seiner

Macht, die er vermöge seiner eigentümlichen Beanlagung auf das Publikum auszuüben im stande sei; er fühlte den Mut in sich, einer engherzigen Kritik auch fernerhin mit seiner ganzen Eigenart die Stirne zu bieten und ward sich seiner Kraft bewußt, nun etwas Großes, Ganzes hinstellen zu können; dies war die Oper

## Czaar und Zimmermann,

bis auf den heutigen Tag das Meisterwerk der komischen Oper des 19. Jahrhunderts in Deutschland.

Schon während der letzten Arbeiten an den „Schützen" hatte sich Lortzing mit der Auffindung eines neuen, zu einer komischen Oper passenden Textes befaßt. Aus seinen hierauf bezüglichen Briefen ist zu ersehen, wie er, im Anfang noch zwischen mehreren anderen Sujets schwankend, später immer mehr zu dem alten Lustspiel „Der Bürgermeister von Saardam" hinneigte. Als am Abend nach der ersten Vorstellung der beiden Schützen Lortzings Herzensfreund Philipp Düringer ihn zu dem errungenen Erfolge beglückwünschte, rief er aus: „Und nun sollen mir gleich „Die beiden Peter" an die Reihe kommen; Reger ist ganz Feuer und Flamme für das Stück, schickt sogar schon ein herrliches Lied zu meinem Refrain „o selig, o selig, ein Kind noch zu sein."

So war es denn entschieden; trotz seiner eigenen überaus anstrengenden Beschäftigung als Schauspieler und Sänger, trotz der zahlreichen Proben, die er abzuhalten hatte, schritt das Werk außerordentlich rasch vorwärts, so daß es noch in demselben Jahre, am 22. Dezember 1837, gleichsam eine herrliche Weihnachtsgabe, mit dem Komponisten selbst als Peter Iwanow in Scene gehen konnte. — Niemals hat sich jedoch das alte Sprichwort: „der Prophet gilt nichts in seinem Vaterland" mehr bewahrheitet, als bei den ersten Aufführungen dieser Oper, die als ein Meisterwerk in ihrer Art, nunmehr durch ein halbes

Jahrhundert Repertoirstück der deutschen Bühne geblieben ist. Trotz einer vorzüglichen Besetzung war der Erfolg nur ein sehr zweifelhafter und erst der enthusiastische Jubel des Berliner Publikums mußte die Leipziger lehren, was in ihren Mauern entstanden, auf ihrer Bühne geleistet worden sei. Nun eroberte die Oper im Sturm die Bühnen von ganz Deutschland und Lortzing konnte nicht genug Schreiber auftreiben, um die nötigen Partiturabschriften herstellen zu lassen. Ja sogar das Ausland bemächtigte sich — ein außerordentlich seltener Fall für eine spezifisch deutsche Oper — des Czaaren; es wurden Übersetzungen angefertigt ins Englische, Französische, Schwedische, Dänische, Holländische, ja sogar ins Böhmische, Ungarische und Russische. Als jedoch im Czaarenreich die Censur des Textes halber die Oper verboten hatte, nahm der Direktor Engelken in Riga als Grundstoff den Brautzug des Kaisers Maximilian nach Gent; aus Rußland wurde Deutschland, aus dem Czaaren ein deutscher Fürst, die Gesandten erhielten andere Namen und der Ort der Handlung war Gent-Antwerpen. Nachdem der Oper auf diese Weise ein anderes Mäntelchen umgehängt worden war, passierte sie unangefochten den gestrengen Herrn Censor und fand auch bei unseren östlichen Nachbarn den reichsten Beifall. —

Der pekuniäre Erfolg, der ihm im Hinblick auf seine späteren Verhältnisse sehr zu gönnen gewesen wäre, war leider nicht ganz so, wie man hätte wünschen können: die meisten Bühnen zahlten für das Aufführungsrecht zwischen 60 und 70 Thaler, den kleineren ließ er sie für 30 Thaler; rechnet man hiervon die Kopierkosten von etwa 25 Thaler ab, so sieht man, daß die Ersparnisse, die er trotzdem in diesen sieben *vollen* Jahren machte, ihn nicht vor Not zu schützen vermochten für die Zeit der sieben *mageren*. — Ehrengeschenke, die ihm infolge seines Czaaren zukamen, waren: eine wertvolle Vase von dem königl. Intendanten Grafen von Redern und ein schöner Brillantring von der

Direktion des Theaters zu Breslau; zudem ergingen sich noch zahlreiche Privatschreiben in den begeistertsten Lobeserhebungen. — Und das alles, nachdem bigotte Kunstpuritaner dem Komponisten jegliche Originalität und Fähigkeit, etwas Neues hervorzubringen, abgesprochen hatten. Ja freilich, da wo sie sie suchten, fanden sie diese Originalität nicht, denn sie bestand weniger in Dem, was Lortzing bot, als vorzüglich in der Art, wie er seine Eigenart bot. Für diese individuelle Kraft, die dem Komponisten innewohnte, fehlte den Herren allerdings der Blick, sie sahen kalt über Das hinweg, was gerade das Publikum am meisten bezauberte. Dies war die eigenartige Technik, mit welcher er seiner Musik eine echt komische Wirkung zu geben verstand. Seine neckische Laune und arglose Schalkheit ließen in seinen heiteren Nummern geradezu eine musikalische Dialektik des Humors sich ausprägen. Eine liebenswürdige Melodik und reizvolle Anmut gaben durch leichtfüßige Wendungen auch seinen Instrumentalthemen eine ganz bestimmte komische Physiognomie, so daß nicht bloß Witze und komische Situationen die Handlung belebten, sondern eine wirklich humorvolle Stimmung dem Ganzen einen reizvollen Charakter verlieh. Was diese Eigenschaften noch wertvoller machte, war der Umstand, daß Lortzing nicht mehr geben wollte, als er zu bieten vermochte, daß dieses aber in ursprünglicher Klarheit und Frische aus der Tiefe seines Herzens hervorquoll. Diese Vorzüge der Lortzingschen Musik erkannte auch der als Komponist, Musikschriftsteller und Redakteur der Allgemeinen musikalischen Zeitung bekannte Dr. G. W. Fink zu Leipzig, in einer in Nr. 31 des Jahrganges 1838 gegebenen Besprechung an, indem er speziell über die Lortzingsche Musik sagte: „Sie will und sucht nichts als angenehme eingängliche Unterhaltung. Das Natürliche dem Gesuchten vorziehend, strebt sie durch leichten Fluß der Melodie und des Rhythmus lieber zu gefallen, als durch streng Gearbeitetes aufzufallen, oder durch Bizarres aufzu-

schneiden. Sie entfernt sich nirgends vom beliebt Zeitgemäßen und belästigt nicht durch die Geisel der Originalsüchtelei, die nicht ein Zeichen angeborener Kraft ist, sondern im falsch verstandenen Anmutsstolze um sich haut. Kurz, hier einen sich ungeschminkte Natürlichkeit mit Talent und Geschick." Über die Handlung, den von Lortzing selbst verfaßten Text der Oper, der ohne Schwulst und Flitterwitz nur einen kräftigen, aber ungesuchten und gesunden Humor zum Ausdruck bringt, sagt Fink: „Nichts verdirbt das aus dem Leben gegriffene und etwas ins Übertriebene gezogene Komische mehr, als Suchen nach Neuheit und Originalität, die sich nicht breit und wichtig machen und anspruchsvoll aufdrängen, sondern nur gelegentlich, wie ein zündender Funke unaufhaltbar hervorglühen muß. Das Hauptwirksame einer komischen Oper ist, daß sie mit Leichtigkeit und ohne Anmaßung das Spiel als Spiel hält, ebenen Weg läßt, nicht Gruben gräbt, wo keine nötig, wo sie vielmehr lästig und ärgerlich sind." Diese neidlose und in gerechter Würdigung des Komponisten gegebene Beurteilung hat weitere Stimmen des Tadels schon damals niedergeschlagen und giebt in ihrem Wesen den Grundton an für alle späteren Kritiken. Da ist zunächst Mariens launige Arie Nr. 2 mit den witzigen Zwischenreden des Peter Iwanow; die drastische Bürgermeisterarie: O sancta justitia Nr. 4 mit dem noch jetzt in aller Munde klingenden Refrain „O ich bin klug und weise". Weiter sind auch die G-dur-Romanze Nr. 9, das nach der russischen Nationalmelodie geschriebene Lied Nr. 11, sowie das unsterbliche Scepterlied bei aller Einfachheit, oder gerade wegen ihrer Einfachheit und Anspruchslosigkeit von größter Wirkung auf den Hörer. Ein wahres Kabinettsstück musikalischer Parodie ist das urkomische: „Heil sei dem Tag, an welchem du bei uns erschienen", welches ebenfalls fast vollständig in das Volk übergegangen ist. Die Höhe aber des Ganzen ist das große Sextett Nr. 10, welches, ein Meisterstück in dieser Art, den

ganzen Umfang seiner reichen Begabung, seine lebensprühende Erfindungskraft, sowie sein feines musikalisches Taktgefühl in vollem Maße erkennen läßt. Lortzings Czaar ist und bleibt — mögen auch mehrere seiner späteren Werke ihm musikalisch ebenbürtig sein — des Komponisten Meisterwerk.

## Inka, Caramo, Sachs, Casanova, Wildschütz.

Die Höhe, zu welcher die Erfolge des Czaaren Lortzing emporgehoben hatten, sowie seine hierdurch gesteigerte Schaffenskraft und Schaffenslust trieben ihn zu neuen Werken. Mit unermüdlichem Fleiß arbeitete er; Ruhe und Erholung mußten ihm fern bleiben, somit aber auch — die rechte Muse. War es schon an sich schwer, passende Operntexte zu finden, so ließ ihn sein durch die Hast der ungestümen Arbeit getrübter Blick zunächst zu Texten greifen, die sich zur Oper nur sehr wenig eigneten. Nach Vollendung der nach dem Robert Blumschen Text komponierten Oper „Die Schatzkammer des Inka", 1838, erkannte Lortzing selbst den begangenen Mißgriff, legte das Werk, ohne es der Öffentlichkeit übergeben zu haben, beiseite und hat es wohl später ganz vernichtet. In seinem Nachlaß findet es sich nicht.

Ebenfalls für weitere Kreise wenig Interesse bietend war die am 20. September 1839 zum erstenmale in Leipzig aufgeführte Oper: „Caramo oder das Fischerstechen". Der Text war hier der Lokalität und spezifisch Leipziger Lokalgebräuchen angepaßt und so blieb auch diese Oper nach einer kleineren Reihe von Vorstellungen unbeachtet, obgleich Lortzing selbst die Musik derselben zu seinen besten Schöpfungen zählte.

Mit der Idee seiner nächsten Oper, Hans Sachs, hatte sich Lortzing schon längere Zeit herumgetragen. Als im Jahre 1828 und 1829 das von dem als Theaterschriftsteller

bekannten österreichischen Regierungsrat Deinhardtstein verfaßte und mit ungeheurem Jubel aufgenommene Lustspiel „Hans Sachs“ seinen Weg über fast alle deutschen Bühnen machte, schrieb Lortzing, der selbst in dem Stück mit thätig war, von Osnabrück aus unterm 2. Juni 1828 an seine Eltern: „‚Hans Sachs‘ hat hier außerordentlich gefallen, es ist eine der besten neuen Produktionen, welche die Neuzeit hervorgebracht hat“.*)

Da nun der Komponist durch seine beiden letzten Operntexte so schwer enttäuscht worden war, richtete er natürlich jetzt den Blick auf ein Sujet, welches sich womöglich des Interesses der weitesten Kreise bemächtigen könnte. Da griff er die Idee einer Oper „Hans Sachs“, die ihn schon zur Zeit der Deinhardtsteinschen Triumphe beschäftigt hatte, von neuem auf und bestimmte das neue Werk zur Verherrlichung der vierten Säkularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst. Das Textbuch verfaßte der Hauptsache nach Freund Reger, einige komische Piecen gab Lortzing dazu, während das Strophenlied im zweiten Akt mit dem Refrain „Der Liebe Glück, das Vaterland“, sowie das letzte Finale von Düringer gedichtet sind. Am 23. Juni 1840 fand die Festvorstellung vor einem vorzüglich gestimmten und sehr beifallslustigen Publikum statt. Der enthusiastische Beifall, mit dem die Oper hier aufgenommen wurde, schien ihr eine bessere Zukunft vorzeichnen zu wollen, als sie dem Caramo beschieden war, und wirklich wurde sie auf einer Reihe von größeren Bühnen, so z. B. in vorzüglicher Besetzung auch

*) Zu welchem Enthusiasmus das Stück das Publikum hinriß, ersehen wir aus einer anderen Mitteilung Lortzings an seine Eltern; unterm 1. März 1828 schreibt er da: „Ein Herr Schulz, der aus Hamburg kam und mir Grüße von Jost überbrachte, hat mir erzählt, daß dem dortigen Schauspieler Jacobi (welcher den Hans Sachs spielte), von der Hamburger Schuhmacherzunft ein Diplom erteilt worden ist, welches ihm und seinen Kindern und Kindeskindern so lange sie leben frei Schuh und Stiefel zusichert; dem guten Jacobi wird dies sehr angenehm sein, denn er hat eine bedeutende Familie.“

auf dem Berliner Hoftheater, aufgeführt. Eigentliches Repertoirstück ist sie aber niemals geworden, da vollendetere Schöpfungen des fruchtbaren Komponisten die Aufmerksamkeit des Publikums in Anspruch nahmen.

Wenn auch das Mißverhältnis zwischen Text und Musik hier nicht so grell ist, wie es beim Inka und Caramo der Fall war, so sind doch auch hier wieder die Vorzüge der Musik, welche sich in einzelnen Stücken bis zum Besten steigert, was Lortzing überhaupt geschrieben hat, denen des Textes weit überlegen. Eine wohlthuende Frische des musikalischen Kolorits ergreift auch hier den Hörer mit innigem Behagen und bei all seiner gelungenen Jovialität versteht es auch hier der Komponist immer wieder, durch seine wahren Äußerungen warmen Gemütslebens, durch die erquickende Herzlichkeit der lyrischen Empfindung die Hörer zu fesseln. In den beiden Schusterliedern Nr. 1 und 11 hat er sowohl was die Dichtung, als auch was die Musik betrifft, den rechten, echten Volkston getroffen; von vorzüglicher Wirkung ist die Scene und Arie des Hans Sachs Nr. 2, wie auch das Terzett Nr. 3, das Quartett Nr. 5, Arie und Duett Nr. 15, sowie das Ensemble Nr. 16 von einer geschickten Handhabung der musikalischen Mittel und großer Hingabe an seine Aufgabe Zeugnis ablegen.

Seiner nächsten Oper legte Lortzing das Lebrunsche Lustspiel „Casanova im Fort St. André" zu Grunde. Nach dem glücklichen Griff, den er mit dem „Czaaren" gethan, waren doch auch ihm, wie wir in den letzten Fällen gesehen haben, traurige Erfahrungen bei der Abfassung der Operntexte nicht erspart geblieben. Trotz der großen Mühe, die er sich bei der Zurechtlegung derselben gab, mußte er sich doch immer wieder von den hiermit verknüpften großen Schwierigkeiten überzeugen und so war denn auch sein „Casanova" wieder zu breit angelegt, der Dialog hatte etwas Gespreiztes und dem Ganzen fehlte die nötige Abrundung. Der von Lachner citierte und von demselben be-

strittene Vorwurf, daß Lortzing nur die Zeichnung von Philistern und Pedanten getroffen habe, anderen Charakteren dagegen kein richtiges Gepräge aufzudrücken gewußt habe, hat, wie man an seinem „Casanova" bemerken kann, gleichwohl ein Körnchen Wahrheit, insofern nämlich, als seiner Fähigkeit der Charakterisierung gewisse Grenzen gezogen waren. Lortzings Element war das frisch pulsierende Volksleben und die Gestalten die ihm angehörten, sind noch immer von Lortzing mit feiner Beobachtung und richtigem Takt gezeichnet und getroffen worden. In seiner neuesten Oper waren es namentlich die Gestalten des Casanova und der Rosaura, zweier Personen von Rang und Stand, deren ganzes Wesen seinem Empfinden ferner lag und deren Partien — wenn sie auch den vortrefflichen Musiker wohl erkennen lassen — dennoch nicht von jenem warmen Pulsschlag belebt sind, wie die Hauptgestalten seiner übrigen Opern fast ausnahmslos. Im allgemeinen aber und namentlich bezüglich der vortrefflich gezeichneten Bettina, wie des Kerkermeisters Rocco, verleugnet sich auch hier in der Musik die Meisterhand Lortzings nicht.

Die Freude der schließlichen Vollendung, wie der gelungenen Aufführung des Werkes — am 31. Dezember 1841 zu Leipzig — wurde ihm jedoch durch einen herben Schmerz vergällt: am 2. Dezember 1841 starb Lortzings Vater. Es war dies das schwerste Leid, das ihn in seinem bisherigen Leben betroffen und in der That: nie hatte ein Sohn einen liebevolleren Vater und nie hatte ein in seiner Liebe opferfreudiger Vater einen dankbareren und pietätvolleren Sohn. Von der Herzlichkeit des Verhältnisses Lortzings zu seinen Eltern giebt den beredtesten Beweis jener vorerwähnte Briefwechsel mit denselben, welcher die Jahre 1826—35 umfaßt. Wenn derselbe einerseits manchen tiefen Einblick gewährt in die Werkstätte seines schaffenden Geistes, so offenbart er noch weit mehr das treue Herz eines Sohnes, der seine Eltern über alles liebt. Was die

Wertschätzung des hier bezeugten kindlichen Gemüts Lortzings bedeutend erhöht, ist der Umstand, daß jene Äußerungen desselben gerade aus einer Zeit stammen, in der die Ansprüche des Lebens oft mit recht schweren Forderungen an die kleinen Einkünfte des Sohnes wie der Eltern herantraten. Gleichwohl fanden sich dann aber immer noch einige ersparte Thaler zu einer kleinen Geburtstagsüberraschung, die dann immer von einem Briefe voll der innigsten Segenswünsche begleitet war. Riß dann wirklich einmal der Faden, so teilte der dankbare Sohn gern sein Letztes mit denen, von denen er ja alles hatte. So schreibt er unterm 4. April 1832 nach Köln an seine Eltern, die ihm auf eine an sie ergangene Einladung, während der Ferien nach Detmold zu ihm zu kommen, die Gründe auseinandergesetzt hatten, weshalb sie dieselben nicht annehmen könnten, folgendes: „Was den in Rede stehenden Vorschuß betrifft, dessen du erwähnst, liebe Mutter, so bedarf dies gar keiner Erinnerung; können wir, was ich mein nennen kann, auch nicht beisammen miteinander teilen, so wird es doch jedenfalls geschehen, wenn wir uns fern sind; denn der Gedanke, es könne meinen guten Eltern nur im geringsten etwas mangeln, könnte mir dreißigjährigem Kerl Thränen auspressen". Solchen Worten entsprachen seine Thaten: er war seinen Eltern ein guter Sohn.

Es lag in der Natur der die verschiedensten Aufgaben in sich vereinigenden Stellung Lortzings, daß die in rascher Folge sich drängenden Sorgen des Tages den Schmerz um den erlittenen Verlust selbst im Innern dieses guten Sohnes zurückdrängen mußten. Ein neuer Text mußte im Frühjahr 1842 zur Bearbeitung genommen werden. — Das 1815 erschienene Kotzebuesche*) Lustspiel „Der Rehbock" oder

*) Friedrich August Ferdinand von Kotzebue, geb. am 3. Mai 1761 zu Weimar, ermordet am 23. März 1819 durch den schwärmerischen Studenten Karl Sand, mehr berüchtigt als berühmt durch seine politische, wie schriftstellerische Thätigkeit.

„Die schuldlosen Schuldbewußten" mußte den Stoff liefern In die Verabfassungszeit dieses Buches,

## „Der Wildschütz"

genannt, fiel ein Ereignis, welches dem neuen Werk einen tendenziösen Beigeschmack geben sollte. Zum Benefiz der Leipziger Theaterpensionsanstalt wurde am 5. März 1842 die „Antigone" von Sophokles mit der herrlichen Musik von Felix Mendelssohn-Bartholdy unter dessen eigener Leitung aufgeführt. Die gerechte Begeisterung, mit welcher die überaus schöne Musik aufgenommen wurde, gab jenen Größen, die sich bei derartigen Gelegenheiten immer à la bourgeois gentilhomme mit ihrer „Sachkenntnis" breit zu machen pflegen, Veranlassung, ihre in den verwegensten Superlativen sich bewegenden angemaßten Urteile ihren Mithörern und Mitmenschen zum Besten zu geben. Dieser Hyperenthusiasmus war es, den Lortzing in seinem „Wildschütz" zum Gegenstand der Lächerlichkeit machte. Die Oper wurde bei ihrer ersten Aufführung, am 31. Dezember 1842, mit großem Beifall aufgenommen und machte trotz jener erwähnten mehr lokalen Beziehungen, ihren Weg über alle deutschen Bühnen. In den ersten Jahren wirkliches Repertoirstück des deutschen Theaters, trat sie im Laufe der Zeit mehr und mehr zurück, um nur hier und da noch einmal den populäreren Opern Lortzings den Rang streitig zu machen. Jener Mangel an Popularität war auf beiden Seiten bemerkbar, auf derjenigen der Künstler und auf der des deutschen Publikums und hatte bei den ersteren seinen Grund in den großen Schwierigkeiten, welche die Aufführung dieser „Spieloper" den Darstellern bot. Jene von Lortzing selbst so oft vermißte Leichtigkeit des Spiels, welche bei den Darstellern der Hauptpartien gleich große gesangliche, wie schauspielerische Fähigkeiten voraussetzte und die gerade dem Komponisten selbst in so hohem Maße zur Verfügung stand, ging den meisten Künstlern ab und so wurde, was auf der

einen Seite als ein großer Vorzug gelten mußte — daß nämlich das neue Werk eine der besten Spielopern sei — auf der andern, der ausführenden Seite zum Nachteil, oder besser gesagt: zum Hindernis. — Der Grund, weshalb die Oper beim deutschen Publikum nicht recht populär zu werden vermochte, lag in dem dem Texte zu Grund gelegten Kotzebueschen Lustspiel. Dieser Schriftsteller, dessen Charakter als Dichter wie als Mensch von jeher gekennzeichnet zu werden pflegte durch die Aufführung der guten Eigenschaften, welche er *nicht* besaß, zeigte in seinen Bühnenwerken — soweit es die Erzeugung und Verkettung dramatischer Situationen betrifft — große Geschicklichkeit; jedoch betreffs der Personen, seiner Helden und Heldinnen, waren seine Fähigkeiten mit ihm selbst begrenzt: Charaktere konnte Kotzebue in seinen Stücken nicht schaffen. Die Komik führte ein Schmarotzerleben auf dem Boden der Sittlichkeit und wenn z. B. neuere französische Produkte vor deutschem Publikum nur möglich geworden sind infolge jener feinen Beziehungen, auf die vielfach in das öffentliche Interesse sich hereindrängenden socialpolitischen Fragen, so mußte das gänzliche Fehlen solcher geistiger Beziehungen die Kotzebueschen Arbeiten herabdrücken unter das Niveau unseres gesunden bürgerlichen Geisteslebens. Hat es zwar nun Lortzing auch in seiner Bearbeitung verstanden, diese Seite mehr und mehr zurückzudrängen, so ist doch noch ein gut Stück Kotzebuescher Frivolität zurückgeblieben, welche eben — vergleiche die Billardscene — vom deutschen Publikum zumeist und mit Recht zurückgewiesen worden ist.

Die Musik, welche nächst dem „Czaaren" als das beste gilt, was der Komponist geschrieben hat, findet ihren Höhepunkt in den herrlichen Liedern, wie in den trefflich disponierten Ensemblestücken. Wenn die größeren Stücke geschlossener Form, Arien, Duette ꝛc. dem strengen Kontrapunktisten auch mancherlei Anlaß zu Ausstellungen geben, so hat sich doch Lortzing durch die Innigkeit, Frische und

ungezwungene Heiterkeit seiner Musik ein Recht erworben, von solchem Tadel, der meist nur die Form trifft und den inneren Wert unberührt läßt, verschont zu bleiben. Die Arie Nr. 3 „Fliegt mein Schifflein schnell dahin", das frische Lied Nr. 5 „Seht dort den muntern Jäger", sowie das Lied im Finale Nr. 6 „Bin ein schlichtes Kind vom Lande", gehören zu seinen glücklichsten Erfindungen. Seine Fähigkeit, ein stilgerechtes, lückenloses und wirksam sich steigerndes Finale zu schreiben, zeigt Lortzing im ersten und letzten Akte und müssen diese beiden Stücke als Meisterwerke in dieser Art bezeichnet werden. Lortzings liebenswürdige Komik und Frische zeichnen auch dieses Werk aus und wäre es um der Musik willen ein bedauerlicher Verlust, wenn des Textes halber die Oper der Vergessenheit anheim fallen sollte.

---

Werfen wir einen Blick auf die nächsten Lebensjahre und Schicksale Lortzings, so ergreift es uns mit Wehmut, sehen zu müssen, wie gerade in der kurzen Spanne Zeit, welche den Glücksstern des Komponisten am höchsten am Himmel des Ruhmes und der Ehre erglänzen sah, unmerklich auch die Vorbedingungen zum Niedergange desselben sich einstellten. Der erste Vorbote war die schon im Jahre 1842 erfolgende Erklärung des Direktor Ringelhardt an Lortzing, daß er, da ihm der Magistrat den Kontrakt gekündigt habe, nach der Ostermesse 1844 die Direktion des Stadttheaters niederlegen werde. Hatte diese Ankündigung schon die von Lortzing außerordentlich schwer empfundene Trennung von seinen beiden Freunden Düringer und Reger zur Folge, so blieb gleichwohl das Glück unserem nun in Leipzig allein zurückbleibenden Komponisten noch treu, wie es denn ihm und den Seinigen stets hold gewesen war, so lange sie mit dem überaus tüchtigen Direktor Ringelhardt in Beziehung standen. Es war ein trauriger Moment, als

Düringer Mitte Mai 1843 vor seinem Weggang nach Mannheim von seinem am kalten Fieber darniederliegenden Freund Lortzing Abschied nahm und als genau ein Jahr später auch Reger mit seiner Familie abreiste, schrieb Lortzing an Düringer: „Abermals ein Stück meines Herzens dahin! Heute Morgen reiste Philipp mit seiner Familie ab nach Frankfurt". Doch so schmerzlich der Abschied war, so freudvoll sollte das ein Jahr später erfolgende, wohl von keinem der drei Freunde vorher geahnte Wiedersehen sein. Düringer und Reger waren auch in der Ferne für den Freund thätig und so kam für das nächste Jahr eine Gastspielreise zu stande, welche Lortzing am 24. Juni 1844 über Frankfurt a. M. nach Mannheim antrat. Am 1. Juli 1844 traf Lortzing in Mannheim ein und schon am 3. Juli 1844 erfolgte die Aufführung des „Czaaren" unter eigener Direktion des Komponisten. Der Erfolg war ein außerordentlicher, so daß Lortzing am 4. Juli 1844 an Reger nach Frankfurt schrieb: „Gestern war mein Ehrentag. Er war glänzend. Schon in der Probe wurde ich vom Orchester, nachdem ich ihm vorgestellt, mit lautem Applaus empfangen; desgleichen gestern Abend bei meinem Eintritt vom sehr zahlreichen Publikum. Der Beifall war nach jeder Nummer und jedem Aktschluß außerordentlich. — Schließlich Herausrufung. Ich hielt eine Rede und wäre beinahe vor Verwunderung über mich, daß ich nicht stecken blieb, stecken geblieben. Ich war mit mir zufrieden. Alle benahmen sich sehr liebevoll gegen mich, auch der Kapellmeister Lachner; er empfing mich gleich mit Düringer am Dampfschiff." Nachdem Lortzing so vom Publikum, der Theaterverwaltung, den Sängern und dem Orchesterpersonal mit Ehren überschüttet worden war, entzog er sich dem lauten Treiben auf einige Tage, um mit seinem Freunde eine kleine Vergnügungstour zu machen, über welche Düringer nach Lortzings Tode in wehmütigem Erinnern schrieb: „Am 8. Juli reisten wir zusammen nach

Baden-Baden. Hatte ihn die schöne Natur in Heidelberg schon außerordentlich erhoben, so war er von dem reizenden Baden in wahres Entzücken versetzt, und ich werde die wenigen Tage, die mir vergönnt waren, mit ihm dort zu verleben, nie vergessen. Am frühen Morgen des 9. Juli gingen wir zusammen auf die alte Burg (Hohenbaden), begünstigt vom schönsten Wetter. Als wir stumm bewegt allein und ungestört die Mauerzinnen der Ruine erreicht, überraschten uns die zauberischen Töne einer Äolsharfe, welche in einer hohlen Fensteröffnung angebracht war; wir blieben stehen, den Tönen zu lauschen, begleitet von den Waldvögelein, und ich sagte: „Ein Willkommen für dich!" — Wir waren beide so ergriffen, daß wir nicht zu reden vermochten. — In der Lichtenthaler Vorstadt suchten und fanden wir ein kleines ärmliches Häuschen, in welchem Lortzing als Knabe mit seinen Eltern einmal kurze Zeit gewohnt, unter dessen Hausthür er mit Thränen in den Augen von den damaligen Verhältnissen seiner Eltern erzählte und der Liebe seines verstorbenen Vaters mit kindlicher Rührung gedachte. Leider konnten wir unseren Aufenthalt in diesem Paradiese nur auf zwei Tage ausdehnen, an welche Lortzing, so lange er lebte, mit wahrem Entzücken sich erinnerte." — Nach ihrer Rückkehr erhielt Düringer von seiner vorgesetzten Behörde den Auftrag, dem Komponisten Albert Lortzing ein Andenken zu überreichen, bestehend in einem Taktierstab von Palisanderholz mit silbernem, reichverziertem Griff und einem großen Rheinkiesel in der Spitze. Das Begleitschreiben des großherzogl. badischen Hoftheaterkomitees lautete: „Wir erlauben uns, Ihnen hiermit ein kleines Erinnerungszeichen an den 3. Juli d. J. zu überreichen, dem Tage, an welchen Sie dem Mannheimer Publikum Gelegenheit gegeben, seinen Dank für Ihre schönen musikalischen Schöpfungen, sowie seine Liebe für den Meister laut auszusprechen. Unser unbedeutendes Geschenk wird Bedeutung und Wert in Ihren Händen erst

empfangen, so oft Sie es gebrauchen. Denken Sie an den Rhein und Ihre zahlreichen Verehrer in Mannheim."

Nachdem ihm das Sängerpersonal des Hoftheaters noch ein Abendständchen gebracht hatte, reiste er am 13. Juli nach Frankfurt a. M. ab. Auch hier erzielte er — und zwar mit seinem „Wildschützen" — einen, wie er selbst sagt, glorioſen Erfolg, der für ihn umso wertvoller war, als der ihm gezollte Beifall nicht nur vom Laienpublikum ausging, sondern den gesamten Kennern und Fachgenossen.

So endete diese Gastspielreise mit nie gesehenen Triumphen; sie erhob den Komponisten auf den Gipfel seines Glückes, indem sie ihm diejenige Anerkennung zollte, die er sich durch seine freudespendenden Werke um das deutsche Volk verdient hatte; und bot sie ihm so auf der einen Seite eine glänzende Genugthuung, so wurde sie ihm andrerseits eine Quelle froher Erinnerungen und somit eine Quelle seines in allen Lebenslagen sorgenbrechenden Humors, der ihm in schweren Tagen stets ein treuer Begleiter war und ihn erst mit seinem letzten Atemzug verließ.

Mit brennender Sehnsucht nach den lieben Seinen im Herzen, kehrte Lortzing nach vierwöchentlicher Abwesenheit wieder nach Leipzig zurück. War es doch noch ein anderes, weit höher gespanntes Hoffen, welches seinen Lauf beschleunigte, ein Hoffen, das als ein goldener Jugendtraum durch die reiferen Mannesjahre ihn begleitet hatte und dessen Erfüllung er sich jetzt, nach einer so ruhmreichen letzten Vergangenheit so nahe sah. Schon seit langem war es sein sehnlicher Wunsch gewesen, seine schauspielerischen Obliegenheiten abstreifen und sich ganz seiner geliebten Musik und zwar als Kapellmeister widmen zu können. Am 1. August 1844 begann sein Engagement als solcher unter dem an Ringelhardts Stelle getretenen Direktor Schmidt. Emporgehoben durch den Beifall des gesamten deutschen Volkes, getragen von der Teilnahme seiner Freunde, sowie von schier un-

überwindlicher Schaffenskraft und einem unwiderstehlichen Thatendrang blickte er freudeschlagenden Herzens vor sich in die Zukunft, nicht ahnend, daß es nach diesem letzten Schritt zur Erreichung des Zieles mit ihm abwärts gehen sollte auf der Stufenleiter des Glückes.

Direktor Schmidt, der bei gänzlich mangelnder Erfahrung in der Führung der Direktionsgeschäfte keine Kosten scheute, um dem Publikum etwas durchaus Glänzendes zu bieten, eroberte sich im Sturm die Sympathien der Leipziger; und da zudem Lortzing selbst schon sich großer Beliebtheit erfreute, so konnte es nicht fehlen, daß er sich im ersten Anfang auf seinem Kapellmeisterposten sehr wohl fühlte. Als Eröffnungsvorstellung war „Don Carlos" angesetzt. „Erste Oper" — so schrieb Lortzing unterm 20. August 1844 an Düringer — war „Don Juan", mein Debüt. Ich weihte in der Vorstellung meinen Taktierstock ein, legte ihn jedoch nach der Introduktion wieder ins Futteral, weil er mir zu schwer wurde und ich dadurch einen Einfluß auf die Tempi befürchtete. Gesehen hat ihn die Welt, schwingen in der ‚Don-Juan-Ouverture', was will ich mehr?" — Hoffnungsfreudigen Sinnes schaute er in die Zukunft und verwandte in dieser günstigen Stimmung alle Zeit und Kraft zur Vollendung seiner

## Undine.

Mit der Undine und den Rolandsknappen betrat Lortzing zum erstenmale den Boden der Romantik. Ihrer Vollendungszeit nach fällt die „Undine" noch in die vom Glück begünstigte Periode seines Lebens. Wenn wir in Anbetracht der kurzen Abfassungszeit seiner übrigen Opern uns vergegenwärtigen, daß die Fertigstellung dieser neuen Oper mehr als zweiundeinhalb Jahre in Anspruch genommen hatte, so können wir uns der Überzeugung nicht verschließen, daß es wohl nicht bloß die große Arbeitslast, mancherlei Krankheitsfälle, sowie die in dieser Zeit unternommenen

Reisen waren, welche die Vollendung des Werkes so weit hinausschoben: er bedurfte wohl auch der Ausreifung für seine musikalischen Entwürfe auf diesem bisher noch nicht betretenen Gebiet, bedurfte wohl der Sammlung, um auch jene tieferen Saiten seines Gemütslebens stimmungsvoll erklingen zu lassen. Hier mußte jene Übereilung, deren nachteilige Folgen in seinen ersten größeren Werken nur seine ausgezeichnete Begabung zu verwischen vermochte, durchaus vermieden werden. Und so setzte der Komponist seine ganze Manneskraft ein zu dem großen Wurf, den die Behandlung eines solchen Stoffes für ihn bedeutete, er setzte sie ein und — traf das Ziel: der große Versuch war gelungen. — Lortzing, der auch hier wieder den Text selbst bearbeitete, war sich der Schwierigkeiten seiner Aufgabe wohl bewußt. Unterm 22. Juli 1843 schrieb er an Freund Düringer nach Mannheim: „Ich habe jetzt die Fouquésche*) ‚Undine' unter meiner dichterischen Feder und versuche sie zu einer romantischen Oper zu gestalten. Leider aber reichen hier meine Kräfte nicht aus und ich muß mir einen ernsten Versmacher anschnallen, da der Text mehr tragisch wird." Der Direktor des Hamburger Stadttheaters, der von dem Text Kenntnis erhalten hatte, erwarb für seine Bühne das Recht der ersten Aufführung und schon anfangs Dezember 1844 kamen Lortzings Verleger, Breitkopf & Härtel, darum ein, das Werk sogleich stechen zu dürfen, damit der Klavierauszug gleichzeitig mit der ersten Aufführung erschiene. Nach mancherlei Verzögerungen kam endlich Lortzing in der zweiten Hälfte des April 1845 in

*) Friedrich Heinrich Karl Baron de la Motte Fouqué, als Sohn einer Emigrantenfamilie am 12. Februar 1777 zu Brandenburg geboren, verfaßte, ein Hauptvertreter der romantischen Schule, zahlreiche dramatische Spiele, Romanzen, Lieder und Erzählungen und starb, zuletzt von seinem Gönner Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin berufen, daselbst am 23. Januar 1843. Als die Perle seiner Dichtungen gilt eben die 1811 in Berlin erschienene „Undine".

Hamburg an, auf das Herzlichste empfangen vom Direktor Cornet und in stürmischer Weise begrüßt von dem schon ganz für ihn gewonnenen Orchester. Am Abend des 25. April wurde er bei seinem Eintritt vom Publikum mit großem Applaus empfangen und erntete mit seiner Oper, deren musikalische Effekte durch die vorzüglichen Mühldorferschen Dekorationen wesentlich unterstützt wurden, einen glänzenden Erfolg. Mehr aber, als dieser äußerliche Prunk galt ihm die bei der Aufführung in seinem Innern entstandene Gewißheit, daß er auch auf diesem bisher noch nicht bebauten Gebiet etwas Tüchtiges zu leisten im stande sei. Im Mai 1845 schrieb er seinem Freund Düringer: „Was mir noch in keiner meiner Opern passierte, geschah hier; ich meine: als ich die Musik in Hamburg hörte; ich wurde selbst überrascht und hatte den Effekt von manchen Musikstücken nicht geahnt". In kurzer Zeit folgten der ersten Aufführung sieben Wiederholungen und in Magdeburg, wo die Ausstattung weit weniger prachtvoll und die Oper einzig auf ihren textlichen und musikalischen Inhalt angewiesen war, erlebte dieselbe in neun Tagen fünf Aufführungen: seitdem ist die „Undine" ein Repertoirstück der deutschen Bühne geblieben. —

Neben den poesievollen Gestalten der in harmloser Naivetät und ätherischer Feinheit erscheinenden Undine und des mild-würdevollen Kühleborn, kommt auch der gutmütige Spaß, die biderbe Sentimentalität durch die in burlesker Weinlaune auftretenden Zecher Veit und Hans zu voller Geltung. Die Musik, die weniger im einheitlichen Stil eines künstlerisch angelegten und durchdachten Kunstwerks gehalten ist, bildet vielmehr eine edle Perlenschnur reizender und seelenvoll ansprechender Weisen und erhebt sich mit höchst beachtenswerten instrumentalen Tonmalereien in einzelnen Nummern auf die Höhe des großen Opernstils. Geradezu Hervorragendes leistet der Komponist im Ensemblesatz, sowie in den Stücken, in welchen der romantische Charakter der Situationen eine entsprechende instrumentale

Illustrierung nötig machte. Den musikalischen Höhepunkt der Oper bildet das dritte Finale, welches durch Lortzings gemütvoll-innigen Zug, dessen Reiz durch das beigemischte romantische Element wesentlich erhöht ist, ein wunderliebliches, süßmelancholisches Gepräge erhält.

Es hat nicht an solchen gefehlt, welche, in der richtigen Erkenntnis, daß Lortzings besonderes Gebiet die musikalische Darstellung des Humors durch die komische Oper sei, hiermit seine Fähigkeiten als beschränkt ansehen wollten und diesen ersten Schritt ins Romantische überhaupt als eine Verirrung bezeichneten. Betrachten wir die Oper als das was sie ist, nämlich als einen ersten Versuch auf einem neuen Gebiet, so stellt sich die Sache schon anders, indem nämlich unbedingt anerkannt werden muß, daß Lortzing in seinem Werk außerordentlich viel Schönes, Tüchtiges, ja in einzelnen Nummern sogar Hervorragendes geleistet hat; selbst der Neid muß ihm zugestehen, daß die „Undine" den ersten Schritt zu einer tieferen und volleren Erfassung der Tonkunst darstellt.

Was Lortzing bis dahin noch fehlte, war die Fähigkeit, das Pathetische, Hochleidenschaftliche mit kräftigen Strichen und in energischen Konturen zu illustrieren. Hier gebricht es ihm an Selbständigkeit und jener freien Gestaltungskraft, große Charaktere in markigen Zügen plastisch hervortreten zu lassen. Während die meisten seiner Lieder sich in jenem liebenswürdigen und wohlklingenden Miniaturstil bewegen, erhebt er sich in den Ensemblesätzen der „Undine" zu einer Höhe, die für die Zukunft zu den schönsten Hoffnungen berechtigte. Erinnern wir nur an das herrliche Quintett des ersten Aktes, das Quartett „Was ergreift mit bangem Schrecken" im zweiten Akt, sowie das vorerwähnte, groß angelegte und vollkommen stilgerecht durchgeführte Finale des dritten Aktes, das sich in seiner Wirkung noch stets und überall glänzend bewährt hat und bewähren wird. Ein tieferes Seelenleben klingt aus diesen

Sätzen und der köstliche Melodienreichtum läßt selbst neben blendenden Dekorationen und anziehenden Scenerien die eigentliche Wirkung der Musik nicht zurücktreten: gewiß ein Beweis für die Tüchtigkeit dieses Werkes und die Wahrheit seiner Musik. Und hier bestätigen sich so überaus schmerzlich die Worte unseres Mottos: Hätten Glück und Segen ihn weiter begleitet auf seinen Lebenswegen, so hätte er sich in seinem gesunden Streben, das gerade durch die „Undine" so schön dokumentiert wird, gewiß weiter getrieben gefühlt auf der Bahn künstlerischer Vollendung; er wäre durch Erweiterung und Vertiefung seiner theoretisch-wissenschaftlichen Kenntnisse seiner schönen und reichen Erfindungsgabe entgegengekommen und hätte durch jene romantischen Bestrebungen hindurch seinen Genius heranreifen lassen können zu einem künstlerischen Sein höherer Art. So stellt sich die „Undine" uns dar als ein großer Anlauf seines inneren Entwickelungstriebes auf eine höhere Stufe künstlerischen Schaffens; man kann demnach nicht sprechen von einer einseitigen Begabung Lortzings, sondern muß es tief bedauern, daß der Tod und ein widriges Schicksal seine Entwickelung zu Höherem abgeschnitten haben.

Am 30. April 1845 kehrte Lortzing von Hamburg, wo sein Glücksstern zum letztenmale aufgeflackert war, nach Leipzig zurück. Schon bei seiner Ankunft wartete seiner eine höchst unangenehme Überraschung. Direktor Schmidt, welchem bedeutende Verluste alsbald die Augen geöffnet hatten und gegen den jetzt, was Ökonomie betraf, Ringelhardt ein Verschwender gewesen war, fing an, in der knauserigsten Weise zu sparen und diesen Rücksichten mußte der mit seiner Mutter im Etat etwas hochstehende Lortzing weichen. Am 1. Mai 1845 bekam er seine Kündigung. An Düringer, dem er in schweren Fällen immer sein Leid zu klagen pflegte, schrieb er in jener Zeit: „Daß mein Kollege Netzer gehen würde, war eine längst bekannte Sache, da er sich seit längerer Zeit mit der Direktion überworfen hatte; daß

er aber auch mich gehen lassen will, hat mich recht schmerzlich berührt, nicht allein die Aussicht auf Engagementslosigkeit, bei meiner Familie sehr zu bedenken, sondern hauptsächlich, wie du wohl fühlst, der kränkende Gedanke, zum erstenmale in meinem ganzen Leben, und bei meinem Namen in der Bühnenwelt, bei dem Bewußtsein der Tüchtigkeit in meinem Fach, wegen lausiger paar hundert Thaler gekündigt zu werden". — Und so war er thatsächlich am 1. August 1845 ein „freier Mann". Mit seinem Wildschütz hatte er sich von dem Leipziger Publikum, das in seiner Verehrung nicht glaubte von ihm lassen zu dürfen, verabschiedet. Bei diesen Demütigungen sollte es aber nicht bleiben. Seine Bewerbungen um Kapellmeisterstellen in Berlin und Dresden wurden gar nicht beantwortet, was natürlich nur geeignet war, seine Verbitterung zu steigern. „Es geht mir" — so schreibt er im Oktober 1845 an Düringer — „aber auch nicht schlecht, denn ich hungre noch nicht mit den Meinigen, und so lange der deutsche Komponist — wenn er nebenbei Renommé hat — das noch von sich sagen kann, ist er immer noch zu preisen und muß er sein Vaterland immer noch hochschätzen. Die Honorarchen, welche man etwa noch zu empfangen hätte, laufen zwar sparsam ein und man muß hin und wieder ein Papierchen — in besseren Zeiten gewonnen — versilbern, das thut wehe; indessen es muß sein, denn woher nehmen und nicht stehlen?" Wie wenig halfen ihm seine Opern, die, wenn auch allenthalben mit großem Erfolg aufgeführt, dennoch fast durchgehends schlecht und teilweise sogar nicht honoriert wurden; wie sehr müssen wir seine Verbitterung mitempfinden, wenn wir ihn klagen hören, daß der Verleger seines Czaaren im Jahre 1845 (also in acht Jahren) die achte Auflage gemacht habe, wofür ihm im ganzen 40 Friedrichsd'or gezahlt worden seien. Charakteristisch für seine Stimmung ist auch folgender Brief, den er unterm 21. Oktober 1845 an Reger schrieb: „Wenn der gewisse

Posa sagte: ‚Das Leben ist doch schön‘, so war der Mann gewiß nie außer Engagement, oder er hat Privatvermögen gehabt, denn mit allen Respekt vor jenem Kürassier, ich möchte dies Leben doch stellenweise manchmal für ein anderes geben. Ins Theater komme ich gar nicht; es ist mir, als gehörte ich nicht dahin oder die Menschen betrachteten mich mit mitleidigen Blicken, indem sie fragen möchten: ‚Du armer Teufel treibst dich ja noch immer ohne Engagement herum!‘ Die Orchestermitglieder und andere Leute, die mich früher ‚Herr Kapellmeister‘ titulierten, geraten in Verlegenheit, wenn sie mich begrüßen: ‚Ah, guten Tag, Herr —‘, der Kapellmeister, meinen sie, gebühre mir nicht mehr und mich schlechtweg wie früher zu nennen, fürchten sie, mich zu beleidigen. Das sind alles nur Lächerlichkeiten, sie wecken aber unangenehme Reflexionen, drum ist es besser, man erwehrt sich ihrer. Das Gewandhaus ist der einzige Ort, den ich besuche, um doch dann und wann wieder Musik zu hören; aber auch da ist man öfters einer Menge Fragen ausgesetzt, die einen unangenehm berühren!“

Trotz dieser Stimmungen, trotz vieler Gastspiel- und Konzertreisen, sowie sonstiger Widerwärtigkeiten aller Art komponierte er noch in diesem letzten Leipziger Jahr eine Oper, den

## Waffenschmied.

Bei diesen außerordentlich erschwerenden Verhältnissen, ist es nicht zu verwundern, daß unter den eigentlich populär gewordenen Opern Lortzings: „Czaar“, „Wildschütz“, „Undine“ und „Waffenschmied“, die letztere, obschon bühnenreifste, ihrem Kunstwerte nach vielleicht dennoch den ersteren nachsteht. Gleichwohl hat dieselbe durch ihr gesundes und volkstümliches Buch, sowie ihre heiteren und, wo es gilt, hochpoetischen Melodien noch stets und überall ein dankbares Publikum gefunden und muß auch dieser Versuch des Komponisten, dem Volke als Dichter und Musiker durch

die komische Oper näher zu treten, als ein geglückter bezeichnet werden. Jenen freien künstlerischen Schwung freilich, der den Hörer in „Czaar und Zimmermann" gleich einem erfrischenden Hauch umweht, sowie jenen energischen Ansatz zu einem tieferen Erfassen der Musik, wie er uns in der „Undine" so oft zauberhaft umtönt, vermissen wir in diesem Werk; die Unsicherheit der Zeit, mancherlei Mangel und Entbehrung haben ihm gleich einem kalten Gifthauch das frische Kolorit der freudig schaffenden Sanges- und Klangeslust genommen. Der in beschränkterer Weise auch der „Undine" gemachte Vorwurf, daß es ihr an stilgerechtem Aufbau fehle, während das Lied zu sehr in den Vordergrund trete, gilt in noch weit höherem Maße vom „Waffenschmied". Doch ist es vielleicht gerade diesem Umstand zuzuschreiben, daß die Oper durchgehends von der Menge mit großer Begeisterung aufgenommen worden ist und viele ihrer sorglos heiteren und jovialen Melodien Gemeingut des Volkes geworden sind. Ein echt herzlicher, sinniger Humor, große Bühnenwirksamkeit, die die Hand des erfahrenen Künstlers verrät, sowie vor allem schöne, leicht faßliche und darum populäre Melodien zeichnen das Werk aus und wiesen ihm von seinem ersten Erscheinen seinen Platz unter den Lieblingen des Volkes an. Wie im „Hans Sachs", so spielt sich auch hier die Handlung auf dem soliden Boden harmlosen, kernigdeutschen Bürgerlebens im Mittelalter ab. Der bürgerstolze, ernst-joviale Stadinger, die liebliche Marie, gleich Webers „Agathe" und Ännchen ein poetisch anmutendes Mädchenbild, sowie der urkomische Ritter Adelhof sind echt deutsche Gestalten, deren Charakteristik textlich wie musikalisch mit gleich objektiver Treue ausgeführt ist. Beherrschte Lortzing eine feinere Individualisierung der einzelnen Orchesterstimmen, sowie eine einheitliche Zusammenführung derselben zu einem gewaltigen Totaleindruck schwerer, so muß die Korrektheit und Unbefangenheit der Instrumentation anerkannt werden. Die

Arie im großen Stil, mit der sich Lortzing bisher noch nie so recht befreundet hatte, brachte der Komponist im „Waffenschmied“ einmal recht geschickt zur Verwendung und zwar am Schluß des ersten Finales: „Er schläft! Wir alle sind in Angst und Not, und er kann schlafen!“ wo es dem Meister gelungen ist, ein hohes Ziel zu erreichen. Sicher ist, daß „Der Waffenschmied“ sich den übrigen, auf volkstümlicher Grundlage aufgebauten Opern würdig anschließt und es ist unverkennbar, daß es Lortzing mit seinem Prinzip der Darstellung deutschen Volkslebens nach Form und Inhalt hin zu einem Grade der Kunstvollendung brachte, der ihm seine Zugkraft auf fernste Zeit hinaus gesichert hat.

Anfangs schien die Oper berufen zu sein, für Lortzing eine neue Ära des Ruhmes, sowie freien künstlerischen Schaffens heraufzuführen. Pokorny, der Direktor des Theaters an der Wien, machte das erste Aufführungsrecht dieser Oper zu einer Bedingung des Kapellmeister-Engagements Lortzings nach Wien, wo der Komponist für den Hoffnungsanker seines Lebens doch schließlich noch festen Grund zu finden hoffte. Die Oper, am 30. Mai 1846 zum erstenmale in Wien aufgeführt, brachte bei dem Wiener Publikum, das durch die trillernden und trällernden Weisen der italienischen Musik stark entwöhnt worden war von den einfachen Zügen deutscher Herzlichkeit und Innigkeit, nicht den gewünschten Erfolg.

In einer Stadt, wo Mozart, Beethoven, Gluck und Haydn gelebt und gewirkt hatten, konnten Spohrsche und Marschnersche Opern nur anstandshalber *manchmal* gegeben werden und so mußte sich denn Lortzing, dessen eigene Werke eben auch gänzlich vernachlässigt wurden, die Überzeugung aufdrängen, daß *Wien*, wie überhaupt Österreich, kein Terrain für ihn sei.

Pokorny, von dem Lortzing sagt, daß er wohl Ringelhardts Energie, aber bei weitem nicht dessen Verstand besitze, hatte die gewagte Idee, der großen Oper und dem

Burgtheater Konkurrenz machen zu wollen, that aber zur Ausführung derselben nicht einmal so viel, daß er wenigstens Ordnung hielt in seinen Direktionsgeschäften, überwarf sich zudem noch mit der Kritik und konnte es nun nicht mehr hindern, daß das Unternehmen mit Riesenschritten herunterkam. — In dieser Zeit des sichtlichen Verfalles der bestehenden Theaterverhältnisse in Wien wurde auch Lortzings Familie von einem schweren Verlust betroffen. Seine Mutter, die schon seit Jahren leidend gewesen war, trotzdem aber die Beschwerlichkeiten der Wiener Reise nicht gescheut hatte, um dem Sohn wenigstens im kleinen Kreis die ersten Schwierigkeiten des Anfanges überwinden zu helfen, starb im Februar des Jahres 1847. „Du kannst dir nicht das Bild ausmalen," schrieb er unterm 3. März 1847 an Düringer, „wie die ganze Familie, groß und klein, das Sterbebett umringte und weinte, wie manches von den Größeren sich mit Schmerz sagen mußte: „Du hast die vortreffliche Frau oft gekränkt und häufig nicht verstanden", — wie meines guten Weibes aufrichtige Thränen flossen, welches sich wegen ihres exemplarischen Benehmens gegen die Entschlafene einen Extraplatz im Himmel verdient hat und ich — o es war eine recht erschütternde Scene." — Sie war den ihrigen eine äußerst liebevolle und gute Mutter gewesen, hatte mit ihrem schlichten, klaren Verstande oft dem Sohne den rechten Weg gezeigt, und als dieser denn, nun auch dieser Stütze seines Lebensmutes beraubt, aller liebevoll beratenden Freunde bar, vor sich sah auf das wankende Gebäude der Wiener Theaterverhältnisse, da mögen oft bange Sorgen seine Brust gequält haben. Eine Auslese aus seinen Briefen vom Ende des Jahres 1847 läßt uns einen Blick thun in seine Stimmungen: „Neulich habe ich in der Theaterchronik ein Citat aus einer Frankfurter Zeitung gelesen, wo meiner liebevoll gedacht ist. Ach! das hat mir wohl gethan. Hier red't kein Hund von mir." — „Die Direktion ist mit der Kritik total zerfallen, wir

mögen anstellen, was wir wollen, wir werden gehunzt; dazu kommt noch die Perspektive, daß mit Beginn des Frühjahrs unser Herr Direktor das Theater wohl auflösen wird, da seine Finanzen total zerrüttet sind. Du ersiehst aus allem dem, daß meine Existenz keine besonders erfreuliche ist, und wenn ich offen sein soll, so ist die Hoffnung auf eine zu erwartende Umwälzung der Theaterumstände noch das Einzige, was mich ermutigt, denn so kann es nicht bleiben." — „In diesen Tagen wird meine neueste Oper ‚Zum Großadmiral' in Leipzig gegeben. Hier währt es mir zu lange, denn an unsrer Bühne kann man stets vor Gästen nicht zum Einstudieren neuer Sachen kommen." — „Braunhofer schreibt mir, daß meine Oper ‚Zum Großadmiral' in Leipzig sehr beifällig aufgenommen worden sei. Du siehst, wie vortrefflich unsere Theaterverhältnisse sind, daß ich mein jüngstes Kind muß auswärts taufen lassen." Dieses jüngste Kind, das erste also, welches außerhalb der Mauern Leipzigs geboren war, mußte, wie wir sehen, nach Leipzig fliehen, gleichsam dem Mutterland der Lortzingschen Muse, um die erste Aufführung dort zu erleben. Der Dezember des Jahres 1847 brachte also auf der Leipziger Bühne die Lortzingsche Novität

## „Zum Großadmiral".

Wenn sich ein Komponist wie Lortzing, immer wieder einem sonst wenig bebauten Gebiete zuwendet, so hat er, zumal wenn er schon — wie es hier der Fall ist — Tüchtiges auf diesem Gebiete geleistet hat, ein Recht auf eine mildere Beurteilung seiner folgenden Werke. Eine objektive Beurteilung ist ja deshalb schon schwieriger, weil es sich in dieser Periode nur um ein Subjekt handelt, das in und an seinen Werken nur mit sich selbst verglichen werden kann. Dieser Vergleich — also hier des „Großadmirals", mit den vorhergehenden Lortzingschen Schöpfungen — stellt es außer Zweifel, daß das erstgenannte Werk eine mildere

Kritik in Anspruch nehmen muß. Die mit immer größerer Wucht heranstürmende Masse der gewöhnlichsten Sorgen für Leib und Leben hatten den befruchtenden Blütenstaub seines Lebens, den frischen Humor, hinweggeweht. Die Erfindungskraft des Komponisten geriet in Verfall; harmlose, aber auch kraftlose Späße und Scherze traten an die Stelle jener ursprünglichen Komik; an Stelle des Prinzips aus sich selbst heraus Leben erzeugender Situationen trat die bloße Routine und der früher so reiche Melodienborn war versiecht. So sind die beiden Strophenlieder, dasjenige Eduards Nr. 3, sowie das Bettys Nr. 8, schon sehr schwach; geradezu gewöhnlich werden das Duett Nr. 2 und die beiden Romanzen Nr. 1 und 12. Heinrichs anmutiges Barcarole Nr. 7, das durch seine Situation äußerst gefällige Lektionsduett Nr. 9, sowie der Jagdchor Nr. 4, lassen des Komponisten frühre Kraft zuweilen noch durchblicken, können aber im Vergleich zu den früheren Werken nur noch als schwache Nachahmungen gelten. Auch in der äußeren Form ist ein Rückgang nicht zu verkennen: Während früher gerade die großen Ensemblestücken zu den bedeutendsten Leistungen des Komponisten zählten, vermißt man in dieser Oper mit Ausnahme des Quartetts Nr. 10 und des Finales Nr. 11 des zweiten Aktes eine feste Gliederung ganz und gar, wie denn überhaupt der zweite Akt den ersten und dritten musikalisch und dramatisch bedeutend überragt. Dieser durch die Schwäche des dritten Aktes hervorgerufenen Herabminderung des Totaleindruckes, sowie der zuweilen krassen Unwahrscheinlichkeit der Begebenheiten ist es wohl in erster Linie zuzuschreiben, daß die Oper ohne Erfolg blieb und bald auf immer von der deutschen Bühne verschwand.

Schon an der Jahreswende 1847—48 sah Lortzing voraus, daß bei den gänzlich zerrütteten Finanzverhältnissen der Direktion Pokorny, eine längere Dauer des Unternehmens nicht denkbar sei und als denn schließlich die drei

Wiener Aufstände vom 13.—14., 15. und 26. Mai das öffentliche Interesse für Theater und Musik noch vollends zurückdrängten, da war an ein Halten nicht mehr zu denken und so war Lortzing am 1. September 1848 wieder ein „freier Mann".

Lortzing mußte es wohl gefühlt haben, daß ihm sowohl wie dem Publikum das Bedürfnis sowie die Stimmung für die Komik unter den ernsten Ereignissen der Zeit abhanden gekommen war und wie er schon einmal durch ein glückliches Aufgreifen des Volksinteresses sich einen bedeutenden Erfolg zu sichern gewußt hatte (im „Polen"), so wandte er sich auch jetzt wieder der herrschenden politischen Richtung des Volkes zu und komponierte zu Ende des Jahres 1848 die ernste Oper

## Regina und Rolandsknappen.

Hatten sich jedoch auf dem Gebiet der inneren Politik die aufgeregten Gemüter durch die gemachten Zugeständnisse bald beruhigt, so nahm der Krieg Österreichs gegen Sardinien, durch welchen das lombardisch-venetianische Königreich den Österreichern von neuem unterworfen wurde, das öffentliche Interesse wieder in so hohem Grade in Anspruch, daß nach der obendrein noch matten Regina mit ihren politischen Tendenzen bald niemand mehr fragte; die Oper wurde niemals aufgeführt.

Da jedoch neue Unruhen, namentlich der große ungarische Aufstand 1848—49, der gegen die Suprematie Wiens sich auflehnte, ein ersprießliches Wirken für die nächsten Jahre gänzlich unmöglich zu machen schien, so sah sich Lortzing wieder eifrig nach einem Posten um und so sehen wir ihn im April 1849 wieder in Leipzig. Die dortige Direktion hatte ihn mit Aussicht auf Engagement eingeladen, sein neuestes Werk, „Die Rolandsknappen", selbst in Leipzig einzustudieren und zu dirigieren.

Dieses Werk ruft als letzte größere Oper Lortzings das Interesse umsomehr hervor, als es, gleichsam eine Schwesteroper der „Undine", uns des Komponisten künstlerische Schaffenskraft in einem letzten energischen Aufleuchten erkennen läßt. Und es bedurfte einer besonderen Anstrengung, denn von allen Seiten zeigten sich schon neue lebenskräftigere Erscheinungen, die nur zu sehr das Interesse von dem jüngsten Kindlein der Lortzingschen Muse abzulenken geeignet waren. Fremde Meister hatten mit der „Stummen" (1828) von Auber und mit dem durch großartige Charakterzeichnung und graziös-blühende Melodik gleich ausgezeichneten „Wilhelm Tell" (1829) von Rossini ihren Einzug auf deutschen Bühnen gehalten. Halévy errang sich mit seinen durch melodische Frische und hohe dramatische Kraft hervorragenden Opern „Die Jüdin" (1835) und „Das Thal von Andorra" (1848) im Sturme die Sympathien des Publikums in ganz Europa. Meyerbeer hatte durch seine 1831 erschienene Oper „Robert der Teufel" das öffentliche Interesse von der die Gemüter zunächst allgemein beherrschenden Politik und geschichtlichen Entwickelung mehr auf die tiefere Poesie und die waltenden Mächte der Natur und des Lebens gelenkt; die 1836 folgenden „Hugenotten" griffen wieder die religiösen und politischen Interessen des Volkes auf und der 1849 erschienene „Prophet", dessen enthusiastische Aufnahme einer Steigerung kaum mehr fähig schien, machte, jene ersten mit sich reißend, in kurzer Zeit einen Siegeslauf über die Bühnen der ganzen civilisierten Welt. Richard Wagner, welcher in seinem 1842 erschienenen „Rienzi" den großen, glänzenden, feurigen und effektvollen Stil Aubers, Halévys und Meyerbeers noch durch die Kraft und Wucht seines musikalischen Ausdrucks, wie durch raffinierte Verwendung aller dramatischen und musikalischen Hilfsmittel übertraf, warf mit seinen anfänglich noch nicht verstandenen Opern „Tannhäuser" (1845) und „Lohengrin" (1848) der herrschenden Kunstrichtung den Fehdehandschuh

hin und schickte sich an, der deutschen Kunst den ersten Platz im „europäischen Konzert" zu sichern.

Die bedeutendste und direkteste Konkurrenz jedoch erfuhr Lortzings neues Werk durch die 1849 erschienene Oper „Die lustigen Weiber von Windsor", die anfangs mit stiller Bescheidenheit hervortrat, seitdem aber einen ehrenvollen Platz auf dem deutschen Repertoir einnimmt bis auf unsere Tage, wo die „Rolandsknappen" schon längst zu den abgethanen Sachen gerechnet werden. So mußte es sich Lortzing mit seiner neuen Oper, trotzdem dieselbe einstudiert war und zur Aufführung fertig dastand, gefallen lassen, daß dem Halévyschen Werk „Das Thal von Andorra" der Vorzug gegeben wurde und der an sich schon mit Mitteln durchaus nicht reichlich versehene Komponist mußte eine vierwöchentliche Wartezeit durchmachen. Diese Zeit ließ jedoch Lortzing nicht ungenutzt verstreichen, umsoweniger, als politische und sonstige Verhältnisse ihm manche verlockende Perspektive eröffnet hatten. — Der seit 1842 in Dresden angestellte königliche Kapellmeister Richard Wagner hatte sich von der Bewegung des „tollen Jahres" 1848 noch frei zu halten gewußt; die immer gewaltiger um sich greifende politische Strömung riß ihn jedoch 1849 mit in ihren Strudel, aus dem er sich, nachdem der Maiaufstand durch preußische Waffen niedergeworfen worden war, nur durch die Flucht retten konnte, so daß seine Stelle Ende Mai 1849 frei ward. — Zur selben Zeit starb in Berlin der königliche Hofkapellmeister O. Nicolai. Derselbe, vorher Kapellmeister der Wiener Hofoper, war schon kränkelnd nach Berlin gekommen und verschied, nachdem er noch die glänzenden Triumphe seiner „Lustigen Weiber" gesehen plötzlich am Schlagfluß.

Es muß den teilnehmenden Beobachter mit Wehmut erfüllen, wenn er sieht, wie Lortzing nicht allein von jedwedem Mißgeschick hartnäckig verfolgt, sondern wie er auch — als sollte er all das Elend nur umso schwerer empfin-

den — von vielversprechenden Erwartungen und glänzenden Hoffnungen gefoppt und genarrt wurde. Es war, als wollte es ihm das Schicksal an einer Skala herrlicher Aussichten gleichsam vor Augen führen, wie ihm allein alles Glück versagt sei und wie für ihn nichts weiter übrig bleibe als — Entsagung. So täuschte ihn die 1844 angetretene Kapellmeisterstelle in allen seinen Erwartungen; so zerfiel auch die scheinbar großartige Perspektiven eröffnende Kapellmeisterstelle in Wien nach kaum zweijährigem Dahinfristen in nichts und so ging es ihm schließlich auch bei seiner Bewerbung um die frei gewordenen Stellen in Berlin und Dresden. Handelte es sich doch um eine Stelle, die hier die Nachfolgerschaft Carl Maria von Webers und Richard Wagners, dort diejenige des seiner Zeit allmächtigen Spontini bedeutete, um Stellen, denen er mit seinen Fähigkeiten wohl gewachsen gewesen wäre, die seiner Schaffenskraft durch Enthebung von allen materiellen Sorgen einen neuen großen Impuls geben konnten, die er durch seine herrlichen, urwüchsig deutschen Werke so sehr verdient hatte und die ihm schließlich — trotz seiner persönlichen Bemühungen — versagt wurden.

Eine verhältnismäßig große Freude brachte für ihn nach all diesen erlittenen Demütigungen, die endlich am 25. Mai 1849 erfolgende Aufführung seiner „Rolandsknappen" mit sich; er berichtet über dieselbe schon am 26. Mai an seine Familie, wie folgt: „Freut euch mit mir, ihr lieben Leute. Gestern ist meine Oper gegeben und mit ungeheurem Jubel aufgenommen worden. Die Aufführung war in Berücksichtigung, daß wir nur zwei Orchesterproben hatten, eine vortreffliche zu nennen. Die Mayer sang himmlisch, die Bachmann war vorzüglich wie immer. Wiedemann, Brassin und Behr ebenfalls sehr brav. Fast jede Nummer wurde stürmisch applaudiert und ich mit den Sängern nach dem zweiten und dritten Akt gerufen. Ein anhaltender Applaus empfing mich auch bei meinem Er-

scheinen im Orchester. Das Haus war mit Bezugnahme auf die Zeitumstände und das schöne Wetter voll zu nennen. Mindestens war es so voll lange nicht. Morgen, am ersten Pfingsttag, ist die Oper wieder; die Hitze wird unmenschlich sein, ich war schon gestern wie aus dem Wasser gezogen. Das Gefühl, mit welchem ich ins Orchester ging, will ich meinen Feind nicht gönnen; es handelte sich gewissermaßen um einen Wendepunkt in meinem Wirken. Wäre ich auch mit dieser Oper abgefallen, ich hätte nicht den Mut gehabt, noch einmal die Feder anzusetzen. — Man könnte freilich sagen, daß die Sympathie für mich in Leipzig groß ist; soviel glaube ich aber ohne Eitelkeit heraushören zu können, daß die Oper auch an anderen Orten Anklang finden wird." — An einigen Orten hat sie auch thatsächlich Anklang gefunden; haben wir aber schon oben gesehen, daß ihre erste Aufführung unter fremdem Einfluß mehr und mehr zurückgedrängt worden war, so sehen wir sie, da sie den Kampf der Konkurrenz aufgenommen, fast gänzlich zurücktreten hinter Werke, die einmal textlich und musikalisch weit höher standen als die „Rolandsknappen", die dann aber auch der in jenem Jahr kräftig aufstrebenden Volksidee einen breiteren Raum zuwiesen. Und das bezauberte das Publikum, nur hierfür hatte es Sinn. So war der Masaniello in Aubers Oper „Die Stumme von Portici" (1828) der Vertreter der innersten Wünsche des Volkes und wies mit mächtigem Schwung auf das Ziel der Volksbewegung hin, wenn er singt: „Uns befrei'n aus Sklavenketten". Wagners „Rienzi" trat auf als der römische Volksheld, der das Volk, „das er zu diesem Namen erst erhob" wieder in Besitz der Weltherrschaft setzen wollte und durch Meyerbeer schließlich wurde die Opernbühne zu einem zweiten Schauplatz des politischen Lebens jener Tage. „Bei Meyerbeer", so schreibt Heinrich Heine in seinen Pariser Briefen (Reclamsche Ausgabe, Band 4, pag. 502 und 506), „finden wir die Oberherrschaft der Har-

monie; in dem Strom der harmonischen Massen verklingen, ja ersäufen die Melodien, wie die besonderen Empfindungen des einzelnen Menschen untergehen in dem Gesamtgefühl eines ganzen Volkes und in diese harmonischen Ströme stürzt sich gern unsre Seele, wenn sie von den Leiden und Freuden des ganzen Menschengeschlechts erfaßt wird und Partei ergreift für die großen Fragen der Gesellschaft. Meyerbeers Musik ist mehr social als individuell; die dankbare Gegenwart, die ihre inneren und äußeren Fehden, ihren Gemütszwiespalt und ihren Willenskampf, ihre Not und ihre Hoffnung in seiner Musik wiederfindet, feiert ihre eigene Leidenschaft, während sie dem großen Maestro applaudiert." — „Meyerbeer ist ein Mann der Überzeugung. Dieses bezieht sich aber nicht eigentlich auf die Tagesfragen der Gesellschaft, obgleich auch in diesem Betracht bei Meyerbeer die Gesinnungen fester begründet stehen, als bei anderen Künstlern. Meyerbeer, den die Fürsten dieser Erde mit allen möglichen Ehrenbezeigungen überschütten, und der auch für diese Auszeichnungen so viel Sinn hat, trägt doch ein Herz in der Brust, welches für die heiligsten Interessen der Menschheit glüht, und unumwunden gesteht er seinen Kultus für die Helden der Revolution. Es ist ein Glück für ihn, daß manche nordische Behörden keine Musik verstehen, sie würden sonst in den Hugenotten nicht bloß einen Parteikampf zwischen Protestanten und Katholiken erblicken." — Hat zwar auch die Zeit einer ruhigeren und klareren Beurteilung des Wertes der Meyerbeerschen Musik Platz gemacht, so ist diese „Zeitstimme" doch höchst bezeichnend für die Aufnahme, welche Meyerbeers Opern gefunden haben. Und mochten ferner auch beispielsweise die „Hugenotten" ein persönlicheres und lokaleres Interesse haben für das französische Volk und seine Begeisterung auf einen höheren Grad steigern: Dasjenige, was in Meyerbeers Werken von den großen Menschheitsfragen erklang, fand auch in Deutschland einen mächtigen Widerhall und wurde

vom deutschen Publikum mit einem Enthusiasmus aufgenommen, der das Interesse für Lortzings schlichtes Zaubermärchen kaum aufkommen ließ. Nur in dem Lortzing allezeit persönlich wohlgesinnten Leipzig konnte dem dem Tagesinteresse so fern stehenden Werk, eine erste Aufführung ermöglicht werden. — Die Bearbeitung des Textes, der den „Volksmärchen der Deutschen" von Musäus*) entnommen ist, zeigt den erfahrenen Blick und die gewandte Hand des Dichterkomponisten, der musikalische Effekte textlich geschickt vorzubereiten und zur Geltung zu bringen versteht. Zum Hauptmotiv der Oper hat der Komponist das in dem Terzett Nr. 6 zuerst gegebene amerikanische „Home sweet home" nicht ohne Geschick verwertet; die eigenartig-süßliche Sentimentalität des amerikanischen Geschmackes, die hierdurch einzelnen Nummern gegeben worden ist, hat jedoch mit unsrem weit kräftigeren Volksliede zu wenig gemein, als daß diese Musik zu derselben Popularität sich hätte erheben können, wie sie die Lieder in „Czaar und Zimmermann" und im „Waffenschmied" gefunden haben. Die Ouverture, ein Satz von frischer und liebenswürdiger Salonmusik, die lebenswarme Romanze des Amarin Nr. 2, das reizende Terzett Nr. 5, sowie der Jagdchor Nr. 7 mit dem sich daranschließenden ersten Finale Nr. 8, sind Nummern, die bei geschickter Instrumentation immer noch Anerkennung und Achtung vor der Lortzingschen Erfindungsgabe abnötigen. In weit höherem Maße gilt dies von dem Quartett Nr. 16, das, noch einmal den alten, lebenskräftigen Lortzingschen Humor wiederspiegelnd, ohne Zweifel den musikalischen Gipfelpunkt der Oper darstellt. Die große Arie Nr. 14, die sentimentale Kavatine Nr. 15, sowie das Finale des dritten Aktes Nr. 17 können nur als schwache

*) Johann Karl August Musäus, 1735 zu Jena geboren, von 1770 ab Professor am Gymnasium zu Weimar, gestorben 1787, wurde besonders durch seine Volksmärchen bekannt.

Produkte bezeichnet werden und ist es hier nur wieder die Routine des Komponisten, die am Schlusse durch geschickte Anklänge an jenes Motiv vom Terzett Nr. 6 einen wohlthuenden und einigermaßen befriedigenden Eindruck hervorbringt. Der Gesamteindruck des Ganzen zeigt zwar nur das in kleinem Rahmen sich bewegende, gleichsam im traulichen Heim am schnurrenden Spinnrocken erzählte Volksmärchen, bringt aber in seiner liebenswürdigen Kleinmalerei ein so hohes Maß psychologisch feinen Beobachtens und feinfühligen Temperierens der seelischen Äußerungen, daß die Oper vielleicht gerade in unseren Tagen bei einer neuerlichen Aufführung ihres Erfolges sicher sein dürfte.

Die mit der Leitung seiner „Rolandsknappen" verbundenen Aussichten auf die Leipziger Kapellmeisterstelle hatten sich thatsächlich zum Abschluß eines dreijährigen Kontrakts verdichtet; voll der besten Hoffnungen fuhr er am 6. Juni 1849 nach Wien, ordnete daselbst rasch seine Angelegenheiten, nahm seine Familie mit sich und traf zu Anfang Juli wieder in Leipzig ein. Doch sollte dieser Vertrag, der ihm doch wieder auf drei Jahre wenigstens einige Sicherheit zu bieten schien, wenige Wochen nicht überdauern und so schrieb er unterm 4. Februar 1850 an seinen in Freud' und Leid treuen Freund Reger: „Es muß! sagt Wilhelm Tell, als er losschießen soll — und so sage ich auch; lange habe ich gezögert, dir mein Schicksal mitzuteilen, weil es mir zu unangenehm ist die Fakta wiederkäuen zu müssen; ich will darum so kurz sein wie möglich. Daß ich wieder ohne Engagement bin — zur Sache: Einige Wochen nach meinem Antritt schreibt mir Wirsing, wie er veranlaßt worden sei, wieder Herrn Kapellmeister Rietz engagieren zu müssen, wobei er nicht undeutlich darauf hindeutete, daß Unzufriedenheit der Sänger mit mir die Veranlassung gewesen sei, und ich mich fortan mit jenem in die Direktion der Opern zu teilen hätte. Wäre mir dieser Antrag gleich zu Ostern geworden, so kam er mir sehr erwünscht und ich

würde mich behaglich gefühlt haben — ich hätte es wenigstens geglaubt. So aber, nachdem ich die Stellung kennen gelernt, welche Rietz einnahm, wäre ich das fünfte Rad am Wagen geworden; ich sah Sänger und Orchester im Komplott gegen mich und wollte lieber wer weiß was thun, als hier aufgedrungen sein; kurz, ich sah alles im schwärzesten Lichte und forderte von Wirsing, obwohl mein gutes Weib sich dagegen stemmte, meine augenblickliche Entlassung, die er mir — da ich nämlich dreijährigen Kontrakt hatte — natürlich gleich bewilligte." Nachdem er dann über seine zerrüttete Finanzlage gesprochen und über ein ihm vom Direktor noch geschuldetes, für ihn aber recht ärmlich ausgefallenes Benefiz berichtet, fährt er fort: „Darauf fing ich an, die Umgegend unsicher zu machen, dirigierte, gastierte und verdiente, und *verdiene* ganz passabel Geld; könnte mich auch *wohl* dabei fühlen, hätte ich nicht in Leipzig so mancherlei zu decken, daß wenig zu meinem Unterhalt übrig bleibt, und wäre nicht mein Inneres — das gewiß von *festem Zeug* war — so zerrissen. *Der deutsche Komponist Albert Lortzing muß alle acht bis zehn Tage seine Familie verlassen! ihre geringe Barschaft reicht kaum so weit, bis er wieder etwas verdient hat! er selbst hat kaum so viel, um den Dampfwagen bezahlen zu können!* — Es ist nur dummes Zeug, aber es war mir ein schmerzliches Gefühl, zum erstenmal in meinem Leben den Sylvesterabend ohne die Meinigen, sowie meinen fünfundzwanzigjährigen Hochzeitstag fern von meinem guten Weibe zubringen zu müssen! Dazu die Strapazen bei solcher Kälte auf solchen kleinen Theatern und vor allem: der gräßliche Widerwille gegen das Komödiespielen! Aber merkwürdig, alle Theater sind versessen darauf; an *bedeutende* habe ich noch gar nicht geschrieben, doch bin ich überzeugt, daß ich auch bei jenen willkommen bin und weshalb? — Nicht weil ich der *Schauspieler*, nein, weil ich der *Komponist* Lortzing bin und das ist eben das Bittere dabei!" So

machte er denn Gastspielreisen nach Gera, Altenburg, Dessau, Chemnitz ꝛc., mußte alle Unbilden dieses traurigen Vagantenlebens durchmachen, trotz eines starken Ohrenübels in leicht gebauten, nicht heizbaren Schauspielhäusern Komödie spielen; vor schlechten Dekorationen mit mangelhaft geschultem Orchester sich abmühen, dazu von den Rampen her immerwährenden Lampendampf einatmen, schließlich auch noch auf das auf diese Weise sauer verdiente Honorar tagelang sich vertrösten lassen, bis — eine neue Fata morgana ihm nach zwei Seiten hin verlockende Bilder vor Augen zauberte. — Zu Anfang Februar 1850 erhielt Lortzing von G. Lumley, dem Direktor des königl. Theaters in London, ein Schreiben, das mit den Worten anfängt: „J'ai l'intention de produire au théâtre de Sa Majesté à Londres, votre chef d'oeuvre le Czaar et le Zimmermann.“ War auch ein großer pekuniärer Erfolg in dem früher freien England, welches das Recht des Autors nicht beachtete, nicht zu erwarten, so eröffnete gleichwohl der dem „Czaaren“ überall sichere Erfolg dem Komponisten manche neue Perspektive. Schon im April sollte die Aufführung bei der italienischen Oper stattfinden; Entschädigung für Reise- und Aufenthaltskosten, sowie Übernahme der Übersetzungskosten durch Lumley waren bereits festgesetzt und dabei Lortzing die Aussicht eröffnet worden, durch Verkauf des Klavierauszugs an einen Londoner Verleger doch noch ein schönes Stück Geld zu verdienen, als der letzte, abschließend entscheidende Brief — ausblieb. — Lortzing war wieder um eine betrogene Hoffnung reicher.

Infolge jenes Briefes vom 4. Februar 1850 hatte sich Reger wieder für seinen Freund bemüht und machte, im Verein mit anderen Gleichgesinnten, Lortzing den Vorschlag einer Kunstreise nach Paris. Da Lortzing jedoch die Seinigen in diesem Falle hätte in Leipzig lassen müssen, so wäre die Sache, die auch in künstlerischer Beziehung manche Bedenken bot, sehr teuer gekommen, „und dann hauptsächlich“ —

so schreibt er an Reger — „bin ich ohne Familie ein halber Mensch, unfähig zu allem, ja — ich habe im Verlaufe eines Jahres, wo ich periodisch Wochen, ja Monate von meiner Familie getrennt war, so recht innig empfunden, wie notwendig sie mir ist, wie ich nur bei ihr für alles Mühevolle Stärkung, für alles Bittere Trost holen kann. Ich habe es erfahren, was es heißt und wie es thut, wenn man — wie ich jetzt auf meinen Kunstreisen??? — in einem unfreundlichen Zimmer eines Gasthauses sitzt und unwillkürlich über Gegenwart wie Zukunft Betrachtung anstellen muß; ich bin manchmal fast verzweifelt. Ich habe stets Arbeit, Beschäftigung bei mir, aber — es ging nicht; ich habe auf meinen sämtlichen Pilgerfahrten nicht drei Noten geschrieben und mit dem Dichten gings nun erst recht nicht." — So entschied er sich denn, als er auch das Leipziger Anerbieten hatte im Sande verlaufen sehen, für das Engagement am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater und traf am 30. April 1850 in Berlin ein. Da der Anfang durch die letzten Bauarbeiten noch um einige Wochen verzögert worden war, konnte das Theater erst am 18. Mai 1850 eröffnet worden. Die „Zillerthaler", ein kleines Singspiel, dessen von Lortzing neu komponierte Ouverture außerordentlichen Beifall fand, war zur Eröffnungsvorstellung ausersehen.

Lortzings Ruf als Komponist war, da seine Opern sowohl in Potsdam als auch in den angrenzenden preußischen Provinzen stets auf dem Repertoir standen und per Bahn von Berlin aus teilweise auch besucht wurden, den Berlinern wohl bekannt und so war er nicht allein von den Mitgliedern und der Direktion höchst ehrenvoll empfangen worden, sondern auch das Publikum begrüßte ihn mit einem nicht endenwollenden Beifallssturm. Lortzing, dem es darum zu thun war, das auf Lustspiel, Posse und Singspiel beschränkte Repertoir seines Theaters durch die Spieloper zu erweitern, arbeitete wieder mit großem Fleiß

und begann schon in der zweiten Hälfte des Mai mit dem Einstudieren einer neuen Operette, der

## „Opernprobe".

Mißliche Umstände, namentlich das Fehlen der nötigen Kräfte, verhinderte es, daß der Komponist sein Werkchen selbst zur ersten Aufführung dirigieren konnte und so muß — einer Privatkorrespondenz zufolge — angenommen werden, daß die „Opernprobe" in der Vorstellung vom 14. Oktober 1851 zum erstenmal, und zwar als oeuvre posthume, das Licht der Lampen erblickt hat. Das Textbuch war zusammengestellt nach Jüngers*) „Komödie aus dem Stegreif"; textliche Schwierigkeiten, deren Beseitigung der geschickten bessernden oder oft auch neu schaffenden Hand Lortzings sonst ein Leichtes war, vermochte der gebrochene Mann nicht mehr zu heben, so daß er von der Verantwortung, von seinen alten soliden Wegen abgewichen zu sein, wohl freigesprochen werden muß. Das deutsche Volkslied verdankt Lortzing in seinen zahlreich eingestreuten tief empfundenen Liedern manche köstliche Bereicherung; in der „Opernprobe" aber hat er, zumeist wohl veranlaßt durch den seiner gebrochenen Widerstandskraft aufgedrungenen Text, die richtige Grenze zwischen dem Volkslied und der possenhaften Karrikatur desselben, nicht mehr einzuhalten gewußt und kann hier nur konstatiert werden, daß die sogenannte „Arie" Nr. 3 über die „Bestimmung" mit den

*) Johann Friedrich Jünger, geboren am 15. Februar 1759 zu Leipzig, studierte anfänglich in seiner Vaterstadt Jurisprudenz; seine durch zeitweiliges Zusammenleben mit Schiller nur noch geförderte Vorliebe für die dramatische Dichtkunst ließ ihn zur Anstellung als Dramaturgen und Hofdichter am Burgtheater in Wien geeignet erscheinen, welche Stelle er bis 1795 inne hatte; später von dem Ertrag seiner zahlreichen Schriften sehr spärlich lebend, starb er, geistig und körperlich gebrochen, am 25. Februar 1797. Die „Komödie aus dem Stegreif" erschien in einer Sammlung „Komisches Theater II" im Jahre 1792—95.

sonst moralisch so geläuterten und feinfühligen Gepflogenheiten des Komponisten nichts gemein hat. Auch der eigentlich musikalische Teil zeigt mancherlei Schwächen und nicht selten muß die Routine die früher so lebendig sprudelnde Schöpferkraft ersetzen. Nicht uninteressant sind mehrere Ensemblestücke, so das burschikos gehaltene Sextett Nr. 5, das drollige Duett Nr. 9, sowie das Finale Nr. 10; von vorzüglicher Wirkung ist die Kavatine Nr. 6 des jungen Baron Reinthal und ist es um der erwähnten Nummern willen schade, daß die „Opernprobe" nach jenen 25 Vorstellungen, die sie thatsächlich nur erlebt hat, der Vergessenheit anheimfiel.

## Letzte Werke und Schluß.

Lortzings letzte Arbeit, die Musik zu dem Stotzschen Vaudeville „Berliner Grisette", wurde am 15. Juni 1850 zum erstenmale aufgeführt und hat weitere Verbreitung nicht gefunden. Die zur Eröffnung des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters eigens komponierte und sehr beifällig aufgenommene Jubelouverture erschien bei P. Philipp in Berlin im Druck und wurde, allerdings erst nach dem Tode des Komponisten, ein sehr beliebtes und häufig aufgeführtes Repertoirstück sämtlicher deutscher Orchester- und Musikchöre. Seine großen Opern konnten am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater aus Mangel an Personal nicht aufgeführt werden, zu neuen Kompositionen war er nicht mehr fähig und so mußte er denn an jedem Tag, den Gott werden ließ, Possen und Zauberspiele einstudieren und dirigieren, eine Beschäftigung, für welche jeder zugelaufene Musikant, wie er selbst bekennt, dieselben Dienste gethan hätte. „Ich führe jetzt ein Leben," so schreibt er unterm 1. August 1850 an Düringer, „in welchem du mich nicht wieder erkennen würdest; von einer Kneipe — du weißt, das war früher zuweilen meine Passion — ist keine Rede mehr. Wie heißt das Lied in der klassischen Oper:

„'s hat alles seine Ursach' ꝛc."? Ja, ja, es hat auch wirklich seine Ursache, und damit du nicht wieder schimpfst, weil ich dir kein Vertrauen geschenkt, so gestehe ich dir, was ich noch Keinem gestanden, daß ich durch die letzten verhängnisvollen Jahre, das viele Übersiedeln, die mehrfache Engagementslosigkeit und hauptsächlich durch den seit drei Jahren gänzlich von mir gewichenen Opernsegen, so verarmt bin — so verarmt, daß Deutschland darob erröten könnte, wenn es anders Scham im Leibe hätte. Gott weiß es und die Meinigen, ich habe immer gearbeitet, aber ich habe seit drei Jahren mit den drei letzten neuen Opern Pech gehabt, das heißt: es ist keine durchgefallen, aber sie haben halt das nicht gemacht, was man von mir erwartete, und die Herren Intendanten, Direktoren, Oberregisseure und andere S....., wenn sie nicht gleich Erfolge wie die des „Freischützen", auch eines „Czaar und Zimmermann" wittern, lassen den deutschen Komponisten im Stich — weil es eben ein Deutscher ist. Wie wurde und wird gleich nach französischen Opern geangelt! Welche Honorare hat sich hier Herr Bote und Bock für die Halévysche Oper: „Das Thal von Andorra" zahlen lassen, und die Oper hat nirgendswo etwas gemacht." — „Meine kleine Gage beträgt (ohne Benefiz) 600 Thaler und reicht natürlich kaum für den Magen aus; auch auf diese habe ich Vorschuß nehmen müssen, der mir wieder in Raten abgezogen wird. Ich darf dir zuschwören, daß es mir manchmal am Notwendigsten fehlt und kann mich doch vor der Welt nicht blosgeben, weil ich mich schäme — für die Welt! — ich arbeite nur für die Verleger, werde von diesen H..... getreten und ..... muß mich treten lassen!"

Zu seinem Benefiz hatte Lortzing „Die beiden Schützen" gewählt, welche er mit Hilfe einiger erster Kräfte vom Krollschen Theater als ersten Opernversuch am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater aufführte. Das Haus war so

leer, daß Lortzing von dem Ertrag nicht einmal den Vorschuß decken konnte. Direktor Deichmann, der Lortzings bedrängte Lage wohl kannte und seine außerordentlichen Bemühungen um diese Vorstellung wohl zu würdigen wußte, setzte nun eine zweite Vorstellung an und bestimmte den Ertrag dieser Aufführung für Lortzing. Auch diesmal war das Haus, trotz einladender Aufrufe in verschiedenen Zeitungen leer und so mußte es Lortzing ansehen, daß die dritte Vorstellung, die nun nicht zu seinen Gunsten gegeben wurde, vor überfülltem Hause stattfand. — Lortzings Mut war gänzlich gebrochen; mit dem 1. Februar 1851 rückte sein Kündigungstermin heran, am 1. Mai 1851 war sein Kontrakt abgelaufen und so rieb ihn die Sorge um das tägliche Brot auf.

Es ging zu Ende! —

Schon Mitte Januar klagte er über Beklommenheit und Blutandrang nach Brust und Kopf; wiederholt hatte er schon die Absicht geäußert, sich schröpfen zu lassen, hatte es aber — wohl aus Sparsamkeitsrücksichten — von Tag zu Tag hinausgeschoben. Am 20. Januar 1851 abends kam er ermüdet nach Hause, setzte sich mit den Seinigen zu Tisch, ließ seinen jüngsten Knaben (Hans Lortzing), für welchen er die zärtlichste Liebe hegte und welcher von ihm „das Bubi" genannt wurde, das „Vater unser" beten und begab sich dann selbst zur Ruhe. Er schlief ruhig bis früh sieben Uhr und wünschte noch den Seinigen einen guten Morgen; plötzlich hörten sie ein schmerzliches Stöhnen und traten erschrocken an sein Bett: mit kaltem Schweiß bedeckt lag er da. Der schnell herbeigerufene Arzt ließ ihm — nun es zu spät war — an beiden Armen zugleich zur Ader, aber der Todesengel stand schon zu Häupten seines Lagers; noch einen langen Blick warf er auf seine Lieben und dann schloß sich sein treues Auge für immer.

So war denn sein Lieblingsspruch, den er schon seit

Jahren über seinem Schreibtisch angeklebt hatte, an ihm selbst in der traurigsten Weise in Erfüllung gegangen:

„Das arme Herz hienieden —
Von manchem Sturm bewegt —
Erlangt den wahren Frieden
Nur — wenn es nicht mehr schlägt!"

Die allgemeine Trauer, welche sich beim Bekanntwerden des Dahinscheidens dieses edlen Künstlers und Menschen in allen Künstler- wie Laienkreisen zeigte, offenbarte so recht deutlich die große Volkstümlichkeit, der er sich durch seine Werke allenthalben erfreute. Man fühlte, daß mit ihm ein Vertreter deutscher Gemütsinnigkeit und deutschen Humors dahingegangen war, daß ein herrlicher Melodienborn aufgehört hatte, seinen erfrischenden und lebensprudelnden Inhalt in immer neuen und herzerquickenden Formen zu spenden. Lortzings hervorstechendste Eigenschaft war seine Natürlichkeit; seine kindliche Harmlosigkeit, sein neckisch-munteres Spiel, seine naturwüchsig heitere Laune bewahrt er sich auch durch die echt künstlerischen Formen seiner Ensemblestücke. In der Anlage und Durchführung derselben zeigt er sich als Meister auf einem Gebiet, das anderen, selbst in der musikalischen Theorie bewährteren Komponisten bei weitem nicht mit der Leichtigkeit zugänglich war wie Lortzing, dessen Leistungen hier umso höher anerkannt werden müssen, als er auf einem bisher nur wenig bebauten Gebiet, selbst in den komplizierten Sätzen des Quintetts und Sextetts, stets die lachende Stimmung ungetrübt zu erhalten verstand. Der Hauptgrund jedoch, weshalb Lortzing in so hohem Grade der Liebling des deutschen Volkes geworden ist, liegt in der häufigen Verflechtung des strophischen Liedes in die Oper. Die bewegtere Arie, die in und mit dem Strome der Handlung dahintreibt, die, vor- und rückwärts schauend, einzelne dramatische Effekte zu erhöhterer Wirkung bringt, wurde von Lortzing nicht so häufig angewandt als das strophische Lied, das, indem es

gewissermaßen einen Blick in das Innere der Menschenbrust darstellt, die Empfindungen und Gefühle des Menschen kundgiebt, die innersten Regungen seiner Seele widerspiegelt. Diese Unmittelbarkeit des musikalischen Strebens, die dem Bedürfnis, Gefühle und Empfindungen in Tönen erklingen zu lassen, entspringt, war für Lortzing, der als Mensch wie als Dichter nur wahr sein konnte in seinem ganzen Sinnen und Streben, eine Hauptquelle der musikalischen Schaffenskraft und Schaffenslust; und gerade in dieser Übereinstimmung des Kunstwerks mit dem Innern des Künstlers liegt die Wahrheit der Kunst. — Mancher seiner gestrengen Kritiker hat durch erborgten Flitter und technisches Beiwerk den Mangel an positiver Erfindungskraft zu verdecken gesucht, während Lortzing stets darauf verzichtet hat, Hilfsmittel herbeizuziehen, die, wenn sie nicht von einem auf höherer Stufe, als er sie erreicht hat, Stehenden ausgingen, hohl und nichtssagend erscheinen mußten. Hält er sich so auf der einen Seite frei von leeren Formen und unechtem Pathos, so vernehmen wir andrerseits, da, wo er im Liede die innersten Saiten des Gemüts anschlägt, seinen echten, lebenswarmen Herzschlag. Zuweilen hat sich ja der Komponist seiner Neigung zur Einschiebung von Liedern etwas zu frei hingegeben, doch darf auch nicht unerwähnt bleiben, daß es in seinen Opern gerade das Lied ist, das einen wohlthätigen Ruhepunkt für den Hörer bildet, wie ihn die bewegte Arie nicht hervorzubringen vermag. Dabei war es Lortzing namentlich um die Erhaltung und Pflege der Grundstimmung zu thun; deshalb vermied er es, seine Lieder — wie Schumann und Schubert — durchzukomponieren, da hierbei das einzelne Wort allerdings besser zu seinem musikalischen Ausdruck gebracht, die Gesamtstimmung aber oft gefährdet wird. Lortzings Lieder sind strophisch komponiert, schmiegen sich infolge dessen nicht so nahe an die einzelnen Wendungen des poetischen Fühlens und Denkens an, treten aber auch

nie aus der zu erzeugenden Grundstimmung heraus. Lortzing folgt hierin wieder seiner eigenen Begabung, sowie seiner ausgesprochenen Neigung für das Volkstümliche. Denn das Volk hält sich und wird sich stets halten an die wiederkehrende Melodie, während die kunstreichere Form des durchkomponierten Liedes seinem einfach schlichten Denken und Fühlen ferner liegt. Dabei trägt Lortzings Humor stets das Gepräge des Einfach-fröhlichen, durchaus Anständigen an sich und muß es als sein spezielles Verdienst bezeichnet werden, in einer Zeit, wo die dem zweiten Kaiserreich gefälligen, mit lascivem Blödsinn überladenen Offenbachschen Bouffonerien auch in Deutschland ihre Geschmack verderbende Wirkung zu äußern begannen, der Spekulation auf die Sinnlichkeit der Menge entgegengetreten zu sein mit reinem, sittlichem Ernst, der auch den Schein des Anstößigen vermeidet und der selbst seinen heiteren Kompositionen zur Grundlage dient. Mit feinem Taktgefühl verstand er es, die Richtung auf das Volksmäßige den Anforderungen der Bühne anzupassen und aus diesem ihm eigenen Geschick und seinem edlen Streben nach einer freien Kunstentfaltung auch im Volkstümlichen, hat sich eine Künstler-Individualität entwickelt, die vom Volk verstanden und durch dasselbe — allen Mahnrufen einer engherzigen Kritik zum Trotz — auf die Höhe der Wertschätzung emporgehoben wurde, die ihm gebührte. Und so zeigt sich dem aufmerksamen Beobachter der Lortzingschen Erfolge eine eigenartige Erscheinung: Der Unterschied nämlich der Volkskritik von der eigentlich berufenen Kunstkritik, und hier wird durch ein lebendiges Beispiel aus unsrer neuesten Musikgeschichte so recht augenfällig bewahrheitet, was Heine über die musikalische Kritik sagt (Reclamsche Ausgabe, Band 4, Seite 500): „Die musikalische Kritik kann sich nur auf Erfahrung, nicht auf Synthese stützen; sie sollte die musikalischen Werke nur nach ihren Ähnlichkeiten klassifizieren und den Eindruck, den sie auf die Gesamtheit hervorge-

bracht, als Maßstab annehmen. — Nichts ist unzulänglicher als das Theoretisieren in der Musik; hier giebt es freilich Gesetze, mathematisch bestimmte Gesetze, aber diese Gesetze sind nicht die Musik, sondern ihre Bedingnisse, wie die Kunst des Zeichnens und der Farbenlehre, oder gar Palette und Pinsel, nicht die Malerei sind, sondern nur notwendige Mittel. Das Wesen der Musik ist Offenbarung, es läßt sich keine Rechenschaft davon geben, und die wahre musikalische Kritik ist eine Erfahrungswissenschaft. — Ich kenne nichts Unerquicklicheres, als eine Kritik von Monsieur Fetis, oder von seinem Sohne Monsieur Fötus, wo a priori, aus letzten Gründen, einem musikalischen Werke sein Wert ab- oder zuräsonniert wird. Dergleichen Kritiken, abgefaßt in einem gewissen Argot und gespickt mit technischen Ausdrücken, die nicht der allgemein gebildeten Welt, sondern nur den exekutierenden Künstlern bekannt sind, geben jenem leeren Gewäsch ein gewisses Ansehen bei der großen Menge." — So verfuhr auch zur Zeit des ersten Erscheinens des „Czaaren" das Gros der Kritik, nachdem der Versuch, das neue Werk totzuschweigen, mißglückt war, à la Monsieur Fötus und erst als aus Berlin die Kunde von der überaus begeisterten Aufnahme des Werkes kam, erst als das durch eine Fötuskritik befangene Publikum gehört hatte: Ja, was euch so ausnehmend gefallen hat, hat auch in dem verwöhnten Berlin einen wahren Beifallssturm erregt, erst da konnte „der Eindruck, den die Oper auf die Gesamtheit — nämlich des Volkes — hervorgebracht" als wirklicher Maßstab dienen für den Wert des neuen Werkes. Dieser offenbare Sieg des nationalen Urteils über die Bedenklichkeiten der Kritik weist dem Komponisten auf dem Gebiet der volkstümlichen komischen Oper seine Stelle als eine der ersten an.

Lortzing kann mit unseren Heroen der Tonkunst an Tiefe und Bedeutung nicht verglichen werden; wenn aber Richard Wagner von Beethoven behauptet, daß er in seinen

Werken eine Weltgeschichte der Musik geschrieben habe, so muß zu Lortzings Ruhm sicher behauptet werden, daß sein Schaffen in der Gesamt-Weltgeschichte der Musik eine liebenswürdige und der Tiefe durchaus nicht entbehrende Episode darstellt.

Das Leichenbegängnis des dahingeschiedenen Komponisten war ein überaus feierliches; hatte doch mit einem Schlag sein plötzlicher Tod dem deutschen Volke die Größe des erlittenen Verlustes vor Augen geführt und so vereinigten sich alle, um den Entschlafenen auf seinem letzten Gang zu geleiten. Der Chor der königlichen Oper sang mehrere Choräle, Prediger Alt hielt eine kurze Rede an die Hinterbliebenen und Regisseur Anton Ascher rief dem Dahingeschiedenen den letzten Abschiedsgruß der deutschen Künstlerwelt nach; derselbe lautet: „Nur wenige Worte will ich diesem theuren Toten im Namen seiner Kunstgenossen als letztes Lebewohl nachrufen. — Ein redliches Herz, ein anspruchsloser Sinn, ein warmes, empfängliches Gemüt, begeisterte Liebe zur Kunst, ein großes Talent — alles das — in wenigen Augenblicken deckt es die Erde für immer! Dein Andenken aber, teurer, geliebter Freund, wird ewig leben unter uns, denn nie hat ein redlicheres Herz in einer Menschenbrust geschlagen! — Obgleich selbst vom Geschicke verfolgt und vielfach verkannt, kannte er weder Haß noch Neid. Der zärtlichste Gatte und Vater, der treueste Freund war er, ein wohlwollender, liebender Beförderer alles Guten und Schönen, eines jeden Strebens. Ich muß es anderen überlassen und es ist hier wohl auch nicht der Ort, seine Verdienste als Künstler zu schildern; — das aber weiß ich und das muß ich aussprechen, daß wohl selten eine so begabte Natur, ein so großes Talent so wenig nach Verdienst gewürdigt worden! — Während seine Schöpfungen Tausende entzückten, während seine Melodien in den entferntesten Ländern erklangen, während seine Lieder im Munde des Volkes lebten, lebte er kümmerlich ein sorgenvolles

Dasein, und der angestrengteste Fleiß, das redlichste Streben konnten ihn nicht davor schützen, daß nicht die Sorge um das Wohl, um die Zukunft der Seinigen, seine letzten Augenblicke verbitterte. Armer, armer Freund! Und doch wird dein Name den von Tausenden deiner Zeitgenossen überleben! — So schlafe wohl, geliebter Freund, und ruhe aus von deinen Leiden! Uns aber sei sein Leben ein leuchtendes Vorbild, wir wollen sein Andenken heilig halten und es dadurch ehren, daß wir die Liebe, die Verehrung, die wir für ihn gehabt, auf die übertragen, die ihm die Teuersten waren, die er über alles geliebt, auf seine Gattin, auf seine Kinder!"

Ein unter Vorantritt der ersten deutschen Hoftheater gesammelter Fonds wurde den Hinterbliebenen zur Verfügung gestellt und hiermit ein kleiner Teil der Schuld abgetragen, die das deutsche Volk dem Verblichenen gegenüber hatte. Die Hand des treuen Freundes aber, der Freud und Leid mit ihm geteilt und tief empfunden, schrieb auf seine letzte Ruhestätte in liebevollem Gedenken die Worte:

„Sein Lied war deutsch und deutsch sein Leid,
Sein Leben Kampf mit Not und Neid:
Das Leid flieht diesen Friedensort —
Der Kampf ist aus — sein Lied tönt fort!"

# Verzeichnis

der in vorstehender Biographie angeführten Kompositionen.

| Zeit der ersten Aufführung. | Ort. | Werk. |
|---|---|---|
| 1824 | Köln | „Ali Pascha von Janina". |
| 1828, 15. Nov. | Münster | Oratorium „Die Himmelfahrt Christi". |
| 1832 | Münster | „Der Pole und sein Kind". |
| 1832 | | „Scenen aus Mozarts Leben". |
| 1833 | Detmold | „Der Weihnachtsabend". |
| 1837, 20. Febr. | Leipzig | „Die beiden Schützen". |
| 1837, 22. Dezbr. | Leipzig | „Czaar und Zimmermann". |
| 1838 | | „Die Schatzkammer des Inka". |
| 1839, 20. Sept. | Leipzig | „Caramo". |
| 1840, 23. Juni | Leipzig | „Hans Sachs". |
| 1841, 31. Dezbr. | Leipzig | „Casanova". |
| 1842, 31. Dezbr. | Leipzig | „Der Wildschütz". |
| 1845, 25. April | Hamburg | „Undine". |
| 1846, 30. Mai | Wien | „Waffenschmied". |
| 1847, Mitte Dez. | Leipzig | „Zum Großadmiral". |
| Unaufgeführt. | | „Regina". |
| 1849, 25. Mai | Leipzig | „Die Rolandsknappen". |
| 1850, 18. Mai | Berlin | „Die Zillerthaler" (Ouverture). |
| 1850, Anfg. Juni | Berlin | „Die Opernprobe". |
| 1850, 16. Juni | Berlin | „Berliner Grisette". |

# Verzeichnis

des noch nicht veröffentlichten Nachlasses Albert Lortzings.

## Geistliche Werke:

Partitur: Petrus (Oratorium).
„ Hymnus.
„ Neues Osterlied von Rieck.
„ Trauerchor.

## Opern:

Partitur: Ali Pascha von Janina.
„ Die Jagd (von Adam Hiller), von Lortzing neu eingerichtet.
„ Vier Wochen in Ischl (Vaudeville).
„ Andreas Hofer (Liederspiel).
„ Yelva (Ouverture).
„ Don Juan und Faust (Ouverture).

## Diverse:

„Andante maestoso" con Var. Partitur für Orchester, komp. in Köln den 9. Oktober 1820.
Partitur: „Uranias Festmorgen" (Kantate).
Eine Einlage des Barons aus „Wildschütz".
Partitur: „Jocaste, Theben, Ödipus" ꝛc.
Eine Einlage: „Suschen", Akt II. aus „Die beiden Schützen" „Ich werde bald zu nichts mehr taugen".
Eine Einlage: An „die Dreizehn".

---

Bei Schlesinger in Berlin ist seiner Zeit im Druck erschienen: Partitur: „Lied vom 9. Regiment", für Baß mit Chor.

# Inhalt.


Seite

Einleitung: Die komische Oper . . . . . 7
Jugend und erste Schaffensperiode . . . . . 21
Czaar und Zimmermann . . . . . 29
Inka, Caramo, Hans Sachs, Casanova, Wildschütz . . . . . 33
Undine . . . . . 44
Waffenschmied . . . . . 50
Großadmiral . . . . . 54
Regina und Rolandsknappen . . . . . 56
Opernprobe . . . . . 67
Letzte Werke und Schluß . . . . . 68